SILVIA COSÍO

Querido A.

cicus exposiciones

SILVIA
COSÍO
Querido A.

cicus
exposiciones

SILVIA COSÍO

Querido A.

[Correspondencia entre la artista y Alfonso Crespo]

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
ucicus
Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla

SILVIA COSÍO Querido A.

[Correspondencia entre la artista y Alfonso Crespo]

6 de octubre / 10 de noviembre / 2020

CICUS, Sala MDD, calle Madre de Dios, 1. Sevilla

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Rector
Miguel Ángel Castro Arroyo

Director General de Cultura y Patrimonio
Luis Méndez Rodríguez

Director del Secretariado de Patrimonio
Luis F. Martínez-Montiel

CICUS

Jefe de Servicio
José Luis Hohenleiter Barranco

Director Técnico
Javier Gutiérrez Padilla

Gestión y producción
de exposición / catálogo
Domingo González Lavado

EXPOSICIÓN

Coordinación
Carmen Aranguren

Audiovisual
Aberraciones, 30'
Idea, Alfonso Crespo
Montaje, Manuel Praena

Montaje
Otto Pardo, Esteban Guzmán
e Isidoro Guzmán

Rotulación e impresión digital
Trillo Comunicación Visual

CATÁLOGO

Textos
Silvia Cosío
Alfonso Crespo

Diseño gráfico
Estudio Manuel Ortiz

Impresión y encuadernación
Imprenta Sand

© de los textos, sus autores
© de las imágenes, sus autores
© de la presente edición,
Universidad de Sevilla. CICUS

ISBN: 978-84-472-3060-0

Depósito legal: SE 1759-2020

El Centro de Iniciativas Culturales busca favorecer el acercamiento a los procesos de creación y, precisamente, esta exposición nos invita a sumergirnos en años de continua evolución del trabajo desarrollado por Silvia Cosío en correspondencia con Alfonso Crespo.

De la crisálida de los primeros bocetos y de su conexión con imágenes icónicas de la cultura occidental se encuentra el arranque a un conjunto de reflexiones cruzadas de los autores. La artista ha presentado este cuidado catálogo con la forma de un montaje de imágenes que muestra el proceso de conformación de sus pinturas como parte de siempre nuevas configuraciones, algunas incompletas de comentarios, libros y textos de referencia; otras fragmentarias de pinturas, fotogramas y audiovisuales que conducen a nuevas referencias que interactúan entre sí porque representan el medio y el fin de sus investigaciones.

Cinco creaciones donde se amplían los horizontes por la propia sedimentación y reaparición de las expresiones, conscientes e inconscientes, que guían su almacenamiento en los archivos de la memoria. El retrato, la melancolía, el paisaje, el desnudo, la belleza trazados con un modo simbólico de pensamiento y creación que encarnan algunos de los principales trasuntos de la memoria cultural de la humanidad.

Luis Méndez Rodríguez
Director general de cultura y patrimonio

«En mi comienzo está mi fin.»
T. S. Eliot, *Cuatro Cuartetos*

Querido A. es un proyecto que recoge la correspondencia mantenida por la pintora Silvia Cosío y el crítico de cine y editor Alfonso Crespo entre los años 2013 y 2020. El origen de esta *sacra conversazione* son las obras de la artista, el cuadro acabado al que se le imagina un contexto, una intención, un haz de virtualidades que termina por expresar un delirio compartido. Así, en un palimpsesto de fotogramas y reflexiones filosóficas, antropológicas, estéticas y literarias, el resultado del diálogo se asemeja a un collage, una mesa revuelta, una *Wunderkammer* o gabinete de curiosidades que, en cinco entregas, acompañan a sendas obras pictóricas.

Los autores-actores de este dilatado encuentro han querido señalar, de manera fragmentaria y asistemática, la pervivencia de los símbolos, los elementos inconscientes de las imágenes, estableciendo simetrías, analogías y contrastes, no muy lejos de la estela de André Malraux y su Museo Imaginario. La esencia de la muestra, más allá de cualquier discurso narrativo, lineal o lógico, responde a la acumulación simultánea de materiales, referencias librescas, citas, fotogramas, extractos de películas o montajes audiovisuales, a partir de los que se pretende, final y paradójicamente, celebrar con impureza la pintura, principio y fin del proyecto.

Carmen Aranguren

Querido A.

Primera entrega

16 abr. 2013

Asunto: Primera entrega

Querido A.:

Aquí va la primera entrega; se trata de un díptico. Para dar un poco de juego te dejo también los originales en los que me basé para trabajar. Creo que, sin ninguna referencia, en el caso del pequeño, *Elefantiasis*, hubiese sido difícil la identificación. Te adjunto una foto de las dos obras en el estudio para que te hagas una idea de los tamaños y la proporción.

▲ ***Elefantiasis***
Acrílico sobre lienzo, 24 x 28 cm

▶ ***Atributos***
Óleo sobre lienzo, 130 x 90 cm

17 abr. 2013

Asunto: Algo para empezar

Querida Silvia:

La foto de los cuadros en el estudio me recordó este texto, que aquí te pego troceado. Leyéndolo de nuevo me parece que le viene muy bien a tu díptico, a veces casi como un guante, otras, claro, por todo lo contrario. Los tamaños y la disposición de los cuadros en tu estudio también me recordaron a un plano de una película que curiosamente vi hace poco, lo que es una suerte (ahora sólo falta encontrarla). En breve te lo enviaré.

> «Desde el mismo momento en que estas dos pinturas fueron colgadas por primera vez en el Prado, a principios de siglo, el público no ha dejado de preguntarse quién es esta mujer. ¿Será la Duquesa de Alba? Hace algunos años se desenterraron los restos de la Duquesa y se midió su esqueleto con la esperanza de poder demostrar que no era ella quien había posado para el pintor [...] Mi propia explicación es que *nadie* posó para la versión de *La maja desnuda*. Goya construyó la segunda pintura a partir de la primera. Con la versión de la *La maja vestida* ante él, la desnudó en su imaginación y traspasó al lienzo el fruto de su fantasía. [...] ¿Cómo es pues posible que la falta de modelo en este desnudo haya dado lugar a una pintura tan artificial e inverosímil? La respuesta, creo yo, hay que buscarla en sus motivos para pintar estos dos cuadros. Es posible que ambos le fueran encargados como una nueva modalidad de *trompe-l'oeil*, en el cual las ropas de una mujer desaparecen en un abrir y cerrar de ojos. [...] Yo sugiero que Goya pintó la primera versión como un retrato informal de una amiga (o tal vez amante), pero al hacerlo, con ella allí disfrazada mirándolo desde el diván, se fue obsesionando con la idea de que de repente ella podría estar sin ropas. [...] Los hombres siempre están desnudando a las mujeres con los ojos como una forma intrascendente de fingir. [...] En la obra de

Goya hay una corriente oculta, pero constante, que conecta el sexo con la violencia. Sus brujas son producto de ella. Y también, en parte, sus protestas contra los horrores de la guerra. [...] La carne tiene una expresión propia, como las facciones en los retratos realizados por otros pintores. Esta expresión varía según el retratado, pero siempre es una variación de la misma demanda: la demanda de la carne, como si se tratara de un alimento que ha de saciar el apetito. Tampoco se trata de una metáfora retórica. A veces la carne es lozana, fresca, como una fruta. A veces está arrebolada y con aspecto de tener hambre, presta a devorar. [...] Goya no estaba pintando un desnudo. Estaba pintando la aparición de un desnudo en una mujer vestida. Por eso se empeñó en seguir fielmente la versión vestida, y por eso su inventiva habitual se vio tan inusualmente inhibida. No estoy sugiriendo con esto que Goya se proponía que el espectador interpretara así las dos pinturas. Esperaba que el público se creyera a pies juntillas lo que veía: una mujer vestida y una mujer desnuda. Lo que yo insinúo es que la segunda versión, el desnudo, fue probablemente una *invención*, y que tal vez Goya se vio imaginativa y emocionalmente enredado en la farsa, porque estaba intentando exorcizar sus propios deseos.»

BERGER, John: «Goya: La maja vestida y desnuda». En *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, 2002 (págs. 90-94).

18 abr. 2013

Asunto: Sobre-impresiones 1

Te comentaba ayer que la fotografía del estudio, por el tamaño de los cuadros sobre todo, me había traído a la cabeza las imágenes de una película. La encontré. Dos cuadros distintos –dos encuadres, por lo tanto– darían para hablar de montaje, de choque, de atracciones o repulsiones, pero lo primero que pensé es en la idea de sobreimpresión, en la posibilidad de que el cuadro de menor formato saliera de dentro del mayor, como algo mágico pero también como una excrecencia, como su desvelamiento carnoso. Aun así, no son las metáforas del roce entre cuadros lo que aquí me interesa, sino el simple surgimiento de las imágenes.

Espero que no andes ya desanimada con esto. Las imágenes son de la película *Cerveza Bud* (1981), de Rudy Burckhardt.

18 abr. 2013

Asunto: Respuesta a Sobre-impresiones

Querido A.:

Le estoy dando vueltas al texto de Berger que me dejaste en relación a otras pinturas de esta serie. Berger ha tratado bastante el tema del desnudo; también en *Ways of Seeing*. La foto del estudio que te

envié es realmente cochambrosa porque no estaba pensada para ser vista. La hice en unas pruebas de luz en ese lado del estudio y luego, ya en casa, pensé que nos podía servir.

Las capturas de *Cerveza Bud*... ¡muy sugerentes! De Rudy Buckhardt no tenía noticias y me he puesto a investigar. Su relación con la pintura, también el trabajo de su mujer la pintora Yvonne Jacquette. En la red de búsquedas ha aparecido también Alex Katz e incluso un retrato de Buckhardt y Jacquette hecho por él. Lo de la numeración «Sobre-impresiones 1» me ha despistado. ¿Hay más?

20 abr. 2013

Asunto: Sobre-impresiones 2

Algo más. Las ideas ahora serían las de reencuadre, remontaje, deconstrucción. También la de atentado; pero uno sencillo e incluso infantil. Sobre el cuadro de David y sobre la película *Napoleón* de Gance. Recortar una obra maestra de la pintura podría ser algo parecido a parar una obra maestra del cine o descontextualizar sus planos. Es así que las maravillosas sobreimpresiones metafóricas de Gance pueden devenir en siniestras, dignas de la mente del doctor Moreau, o su grandiosidad propiciar gamberradas.

Tengo en mente escribirte una cosa más, un textito, quizás acompañado de más imágenes. El ordenador va cuesta abajo, con los clásicos explotidos que anuncian el fin de la tarjeta de vídeo (va a caer con honor y tras largos servicios, todo sea dicho). Es decir, que si ves que tardo demasiado en volverte a escribir es que ha habido cisma tecnológico.
A.

"This is no time for laughter,
Napoleon."

22 abr. 2013

Asunto: Objeto del siglo / Origen del mundo

Lamentablemente, no soy Berger. Aquí te dejo un folio y muchas imágenes (contra lo que pudieras pensar, su captura ha sido más bien azarosa). Son de *Spiklenci Slasti* (*Los conspiradores del placer*), de Jan Svankmajer.

Esta semana, con cero trabajo por la feria, he tenido más tiempo de lo que habitualmente tendré, y también me ha sonreído la suerte, con que cuenta con futuros bloqueos. En esta entrega vuelve a salir un pájaro (je).

Objeto del siglo / Origen del mundo

Un escroto elefantiásico gravitando alrededor de las partes pudendas de Napoleón. Se podría pensar en las implicaciones de una dialéctica entre presencias y ausencias. Es escasamente probable, como se sabe, que Napoleón posara para el famoso cuadro de David; por el contrario, con casi toda seguridad, allá por el siglo XII-XV d.C., hubo efectivamente en Nigeria un hombre con elefantiasis testicular frente al escultor que moldeó la figura. En este caso el tiempo, pudoroso, la ha decapitado. Dice el psicoanalista Gérard Wajcman que el objeto del siglo XX fue una obra de arte que supo trabajar la ausencia, y para probarlo recurre a Duchamp y luego a Malevich para desembocar en Lanzmann. Me gusta pensar que tú has hecho lo contrario, concentrarte en un detalle para aniquilar lo que no está. David, en su cuadro, contaba una historia, la del emperador en su estudio, insomne por la patria, y diseminaba por la tela signos y símbolos de ese nuevo tiempo por llegar. De todas maneras, el pintor colocó no muy lejos del centro del

cuadro el «paquete» de Napoleón. Quizás ya te estaba apuntando la clave *sinecdóquica* según la cual la parte puede valer por el todo, una figura con la que resumir, restringir y economizar, mostrando más que diciendo.

Pero no es en esto en lo que pensé por primera vez al ver los cuadros; tampoco en las implicaciones interpretativas y de sentido que podrían desprenderse del choque entre ambos. Antes de percatarme de los bocetos de trabajo y caer en las formas reconocibles, ya sospeché que la clave podría estar más bien del lado de una determinada sensualidad pictórica, de una pincelada ancha y generosa que revitalizara los originales. Es decir, antes de descubrir en los marrones, blancos y violáceos al aborigen elefantiásico, me pareció estar ante el brillo y el tumulto entrelazado de una escena orgiástica. Esta idea contaminó la mirada al David amputado, que entonces me llevó, en un alarde escasamente imaginativo, a *El origen del mundo* de Courbet. Pero más que en términos de representación, puede que fuera más provechoso traer a colación la controvertida obra en términos extrapictóricos, ensayando así la participación en su azaroso y fetichista recorrido en tanto que pieza escandalosa para elucubrar una divagación que sostuviera tu díptico: pequeños cuadros de una colección privada, encargos estrafalarios para un puñado de ojos, objetos de los conspiradores del placer.

5 jul. 2020

Asunto: Cosillas

Querida Silvia:

He estado este fin de semana dedicándome a revisar todo lo que teníamos para refrescar un poco la cabeza. Te envío una pequeña reflexión de Ceronetti sobre la contradicción de *La maja desnuda* que podría adherirse a lo de Berger y la noción de un desnudo imposible, que nace del cuadro de la maja vestida. También van dos páginas de uno de los libros memorísticos de Corpus Barga, *Las delicias*, que son graciosas, sobre los voyeurs del Prado, y subrayan la idea de las «telas sexualizadas». Es más una broma que otra cosa, pero por si acaso.

> «Estar *desnuda* es paradójico para una *maja*, que lo es esencialmente por el vestido, que, al disimular entre sus afeites y pliegues el cuerpo, ofrece al escándalo el alma *maja*, oscura. La filología erótica se pierde en un palimpsesto tan alegre: desnudez de *maja* que niega el *majismo*. ¡Oh Prado! Ese brillo enceguecedor tiene lugar en medio de una frialdad de abismo; proviene, como el mejor de tus fantasmas, de la sombra.»
>
> CERONETTI, Guido: *Los pensamientos del té*, Muchnik Editores, 1994 (pág. 51).

«[...] la respiración, me fatigaba igual que un buzo. Entonces entraba a respirar en un museo, en donde el aire tenso de la calle dejaba su tirantez a la puerta y se hacía flexible, sensible. Mis museos preferidos eran los que estaban vacíos, quiero decir sin visitantes, los habitantes de ellos apenas existían para mí, yo no iba a verlos, excepto a Mudarra en el Museo de Arqueología pues me recordaba la advertencia de mi padre, seriamente burlona, de que me fijara en él porque era antepasado nuestro, y a una Venus del Ticiano en el Museo de Pinturas. En el vacío de los museos se escapaban corriendo con sus pantorrillas de señorita Raíz de Menosuno por la tabla rasa de mi mente las cifras invisibles y las palabras calladas y entre ellas el príncipe Pi, o Pío, que luego tenía que ser para mí Pío Baroja, me quedaba vacío a mi vez, descansado. Pero no por mucho tiempo porque en aquella soledad cualquier presencia llamaba la atención, y la de un muchacho solo y como perdido debía de extrañar mucho a los guardianes, me sentía en seguida vigilado; si me sentaba en algún taburete, pues no había asientos más confortables, me hallaba incómodo, acosado por las miradas del guardián que acababan por arrinconarme, aunque el taburete estuviera en mitad de la sala, y encerrarme, terminaba encontrándome como en un calabozo bajo la vigilancia imprevista a través de la mirilla; me levantaba para zafarme de ella y el ruido de mis pasos, de sala en sala, de un guardián a otro, iba acrecentándola, el museo no estaba deshabitado, al habitarlo mi ruido despierto se despertaban también sus habitantes, todo el rumor sórdido, sin ecos para mí, del pasado me seguía con las miradas de los guardianes, me perseguía, tenía que marcharme. El Museo del Prado era el único en el que se podía pasar desapercibido; en una de sus salas había siempre a media mañana sentados, dos o tres hombres indefinidos, sin aparente relación entre sí, solitarios, que parecían no hacer nada ni mirar las pinturas; daban menos señales de vida que las mujeres desnudas de los cuadros con quienes estaban de visita, una visita muda en la que se podía tomar parte y entonces se enteraba uno sin que tuvieran que decírselo de

que en aquella sociedad silenciosa y solitaria había, como en todas, sus preferencias y que la beldad desnuda preferida, la que encendía las miradas con un destello de esperanza, de crueldad o de rencor, era una gorda tumbada a cuyos oídos debía de llegar la música callada de un órgano que tocaba un organista correctamente vestido. Ahora me doy cuenta de que el vestido del organista era lo que confería toda su importancia al desnudo de la auditora. Los visitantes sentados de esa sala del museo se renovaban; llegaban y se sentaban lenta, sigilosamente, pero de pronto había uno que se levantaba bruscamente y se marchaba apresurado, sin despedirse de esos cuadros sensuales del Ticiano que muestran un color dorado, lujurioso, debido al cambio del aceite con el tiempo. Yo estuve en aquellas visitas, iba a escribir vistas, algunas mañanas, mis preferencias fueron a otra venus o bacante que se hallaba en una fiesta al aire libre tumbada boca arriba, el rostro arrebolado y además no sirvió a mi deleite. Mi coincidencia con aquellos hijos de Onán que acudían al museo del Prado fue platónica, yo había renunciado a mi padre putativo y vivía en estado de castidad desde mi primer amor, la Petronila de Belalcázar, de la que ya no me acordaba. Si en aquel museo se podía pasar desapercibido y descansar, la bacante de la Bacanal del Ticiano aumentaba mi desasosiego y me echaba a la calle como los viejos guardianes, sus gruesas miradas, del Museo Arqueológico. En la calle yo iba cabizbajo, distraído, me decían; iba en efecto preocupado como los perros, por lo que había en el suelo. La mirada que para rebotar en la acera desde un tercer piso tomaba la inclinación de 45 grados, desde su altura natural que era ya de un metro setenta tomaba todas las inclinaciones en busca de botinas a quienes poner los botones ascendentes, más botones de los que permitía la altura de la caña. En las paradas de los tranvías especialmente los días lluviosos, me paraba con los hombres que solía haber allí esperando no se hubiera podido saber qué tranvía imaginario porque no tomaban ninguno, ni siquiera se acercaban a la vía, guardaban las distancias necesarias para contemplar la función del estribo consistente

en hacer que se levantaran las faldas de las mujeres que apoyaban en él la botina con todos sus botones y el atrevido comienzo de la pierna. Había que presenciar la operación hasta el fin. Alguno hubiera podido lanzarse tras su presa imaginaria y coger el tranvía en marcha. Sin duda no era esa la dirección en que se cazaba, nadie lo hacía; en cambio no era raro que alguna pierna femenina al bajar del tranvía, aunque se mostraba mucho menos, se llevara tras sí a uno de los puntos firmes de la parada del deseo: esas piernas que descendían no iban de retirada como las otras sino que llegaban buenas para el ataque. «En la plaza de Santo Domingo se ve más me deslizó en el oído como una consigna, alejándose, un desconocido que se encontraba al lado mío en una parada de mirones de la calle Mayor cierta tarde lluviosa. Y otro día me encontré, sin querer, en la parada de tranvías de la plaza de Santo Domingo, en el lado donde se inicia la violenta pendiente hacia la plaza de Isabel II, de modo que se podía uno parar en un plano inferior al del tranvía y ver hasta la rodilla bajo la falda levantada por la pierna doblada de la mujer con el pie en el estribo. Los mirones poseían sus secretos, su masonería, como los parchistas, que, me parece haberlo ya recordado, les decían en Madrid peyorativamente, por las menos refinadas de sus operaciones, por pegarse como parches contra las mujeres en las aglomeraciones, a los retardados discípulos del Arte de Amar de Ovidio (según la versión pregonada a voz en grito en las aceras de la Puerta del Sol). Los parchistas, al contrario de los mirones, se metían naturalmente en las plataformas repletas de los tranvías donde a ciertas horas, que ellos tenían cronometradas, se formaban las aglomeraciones cotidianas y más baratas. En las graderías de los teatros y los circos, recomendadas por Ovidio y más recomendables en Madrid que en Roma porque no estaban al descubierto y podía disfrutarse siempre en ellas de la aglomeración cuando menos de las sombras, bien que no llegaban a la densidad que acumulan hoy las salas de cine, las graderías mejores, no para la vista, para el tacto, el paraíso se llamaban en el Teatro Real y el gallinero en los demás teatros,

ofrecían posibilidades limitadas no sólo por la economía personal y por la necesidad de un espectáculo que atrajera al público, sino principalmente por lo limitado y la edad del público femenil que acudía. Las tentaciones se desbordaban en toda su variedad y a sus anchas, es decir cuando había apreturas, en las iglesias, mejor al anochecer, durante las novenas a los santos de moda, bajo el chisporroteo de las luces y el calor de la cera derretida, o en la calle cuando [...].»

CORPUS BARGA: «Las Delicias» de *Los pasos perdidos*, Edhasa, 1967 (págs. 83-85).

8 jul. 2020

Asunto: Respuesta a Cosillas

Querido A.:

Por casualidad yo también he estado revisando cuadernos y han aparecido apuntes y bocetos relacionados con *Atributos* y *Elefantiasis* que van en la línea del fragmento, el fragmento del fragmento mutilado, la metáfora objetual-culinaria... Planteamientos muy sencillos que remiten a algún trabajo que más o menos concluí en relación a Santa Águeda y los pechos (los pares, lo dual, los cortes, las marcas, la simplificación, las formas geométricas...). También un dibujo a lápiz del rostro de Napoleón. Lo que sí me parece es que trataba de llegar a algo muy simplificado, claro y transparente con *Atributos* y a algo casi abstracto y enigmático con *Elefantiasis* y, no sé hasta qué punto, divertido.

Estos días estoy con el libro de la entrevista completa de *Rolling Stone* a Susan Sontag y tiene una parte sobre el fragmento y sobre la metáfora muy interesante. ¡Gracias también por el préstamo!

Te dejo foto. La piedra me venía bien para que pesara sobre el cuaderno pero también por la forma.

Segunda entrega

18 may. 2013
Asunto: Segunda entrega

Querido A.:
Aquí va la siguiente pintura. Confieso que he dudado mucho sobre qué enviarte. Al final la opción es un gran formato que tenía un poco cruzado y con el que, parece, me he vuelto a reconciliar; lo pongo a prueba también contigo.

18 may. 2013
Asunto: Respuesta a segunda entrega

¡Recibido! Cuadro intrigante, cuando menos... A ver qué me sale.

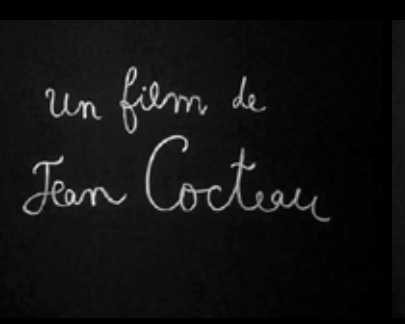
22 may. 2013
Asunto: Para empezar (muy preliminar)

Querida Silvia:
Ando dándole vueltas a tu cuadro y ya tengo un camino trazado que puede que funcione; tengo que volver a ver dos cosas y a leer otro par de asuntos, pero ya va tomando forma. Antes de empezar, sin embargo, te hago llegar dos series de imágenes a modo de primera

La naturaleza del simulacro
Acrílico y carbón sobre lienzo, 130 x 195 cm

respuesta, algo muy intuitivo y posiblemente equivocado. Tanto en el cuadro anterior, como en otros tuyos que he visto a lo largo de estos años, siempre me llamó la atención la idea de la tensión entre marco/ventana que existe en tu obra. No sé si tengo razón, e indudablemente no hablamos de una regla que se cumpla siempre, pero ya había sentido antes la apuesta del cuadro como «mirada». Me refiero a que a tu indiscutible toma de partido por la materia pictórica, por «la pintura como pintura», casi siempre se le superpone, por el código figurativo, una incierta noción de «punto de vista» que se carga de sentido a partir de las relaciones y los juegos con las figuras de la representación. Quizás de ahí que casen tan bien con las artes del encuadre. De ahí, quizás también, ese deslizamiento o delirio artístico según el cual muchos de tus paisajes podrían entenderse como «cuadros robados», de igual manera que hablamos de fotografías robadas. Siempre pienso, seguro que por deformación profesional, que todas esas figuras de espaldas o en escorzos oblicuos se van a volver a mirarnos. Conceptualmente, esto es muy débil, pero bueno, ese brazo arlequinado y esa mano sujetando la rama, como perturbando una exposición fotoquímica más que un cuadro, me dieron pie a escribirte esto. Te mando, entonces, dos series de imágenes. Una es de *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Werner Herzog, 1971) y otra de *Le testament d'Orphée* (Jean Cocteau, 1960). De la primera, más que la denuncia del dispositivo (el mono –animales de nuevo, es nuestro sino– que abre la protección de la lente), me interesa la red de miradas; de la segunda, el juego de manos. Nadie mejor que Cocteau para eso.

Espero no haberte aburrido demasiado. No sé cuánto tardaré en responderte de nuevo, espero que con mayor enjundia pero, como te dije, ya tengo alguna pista que seguir.

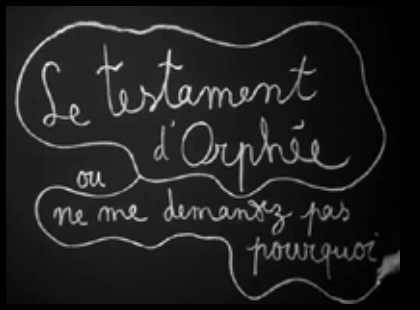

Un film de
Jean Cocteau

Un film de
Jean Cocteau

Un film de
Jean Cocteau

Un film de
Jean Cocteau

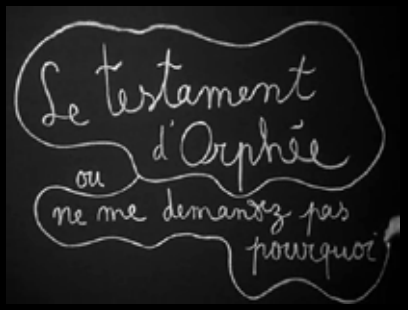
Un film de
Jean Cocteau

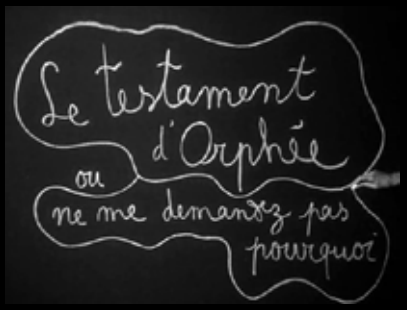

Le testament
d'Orphée
ou
ne me demandez pas
pourquoi

Un film de
Jean Cocteau

Un film de
Jean Cocteau

Un film de
Jean Cocteau


Le testament
d'Orphée
ou
ne me demandez pas
pourquoi


Le testament
d'Orphée
ou
ne me demandez pas
pourquoi

22 may. 2013

Asunto: Respuesta a Para empezar (muy preliminar)

¡Interesantes preliminares! Me gusta la idea de los «cuadros robados»; recuerdo también la reflexión que esbozaste con el díptico –la de la conspiración– y encuentro coincidencias, incluso cierta reincidencia. A lo de la enjundia, ¡vamos a darle un poco de tiempo!, ¿no?

Las capturas que has elegido del documental de Herzog me han sorprendido. He echado un vistazo rápido a fragmentos de youtube y, sin haberlo visto completo, tal vez hubiese sido más previsible elegir otras secuencias. Esto por otro lado me gusta. Insisto, sin haberlo visto. Y ¡bien por la opción de las manos! Gran mail, de verdad. Con este material tengo para unos cuantos días.

Me alegro que te gusten las ideas. Respecto a la película de Herzog, es una de mis favoritas (y de las pocas que me apetece volver a ver de él) y es cierto que se podrían haber buscado capturas más afines temáticamente con el cuadro. De todas maneras, me interesaba un poco más esa idea del accidente, o de lo que irrumpe, sobre todo aplicado a la pintura, que en el cuadro queda ejemplificado matéricamente, por la aplicación de los pigmentos, el entrelazado de colores o por esos goteos-arabescos tan característicos de tu obra, y personificado con ese brazo que casi vemos abrirse paso (creo firmemente en la «alucinación pictórica»).

Habrá más manos (en Herzog, con los sordomudos y sordociegos, hubiera sido demasiado fácil).

28 may. 2013

Asunto: Árbol/Nido

Bueno, seguimos. Aquí te mando dos textos entre la antropología y la fenomenología de la poesía y la pintura que me parecen curiosos. Una vez te dije que me gustaba mucho esa indeterminación entre lo físico y lo alegórico que encuentro en tus paisajes, algo «kafkiano» lo llamaba, aunque quizás la analogía no fuera especialmente afortunada. Me pareció entonces interesante enfrentar el cuadro a textos como los de Durand y, sobre todo, Bachelard, es decir, a los de pensadores enormemente eruditos pero al mismo tiempo arriesgados y libres. Me parece que nacen roces, fricciones y pasajes que pueden venir bien. Te adjunto muchas imágenes, ya sabes que no todas, ni mucho menos, servirán, pero todo el proceso de captura es para mí muy intuitivo y prefiero enviártelas un poco en bruto y sin racionalizar demasiado. Ya llegará algún día el momento de la edición. Son de tres películas:

The Territory (Raoul Ruiz, 1981).
Dreamwood (James Broughton, 1972).
Messages (Guy Sherwin, 1981-1983).

A ellas me llevaron tanto algunas ideas de los textos (lo cósmico-genealógico, el remanso familiar) como el crisol de paisajes y geografías que me llama poderosamente la atención en tu cuadro y que, creo, genera esa cualidad de extrañamiento entre realidad y sueño que promueve la necesidad de buscar interpretación. A la espera de que me des las impresiones sobre las imágenes podemos entrar más específicamente en cada una de ellas. La primera está en youtube si no recuerdo mal y las otras dos, mediometrajes más o menos experimentales, te las puedo mandar sin problemas.

No me resisto, y he estado a punto, de mandarte unas capturas que me cruzaron la mente. Son *Home movie* de Pardo, que también utilicé en el blog hace poco (el hombre de la guitarra es Garrel, y la chica generosa Tina Aumont).

> «La imagen del árbol se presenta siempre bajo el doble aspecto de resumen cósmico y de cosmos verticalizado. Así pues, el árbol será el tipo mismo del hermafrodita, a la vez Osiris muerto y la diosa Isis, la *Ashéra*, al mismo tiempo Dios padre y Diosa madre. El árbol representará fácilmente el producto del matrimonio, la síntesis de ambos sexos: el Hijo. El Gargantúa popular, en tanto que hijo, está ligado al simbolismo del árbol; los *Kyrioles*, ramos silvestres que se agitan en pentecostés en las procesiones, se llaman en nuestros campos «Gargantúas», y son prototipos de todos los «ramos» de la cristiandad. La iconografía representa a Gargantúa, o a su doble cristiano San Cristóbal, como Hércules, con un tronco de árbol en la mano, como encina podada en el cabo Fréhel o como haya arrancada de la tierra en el Velay. El simbolismo del árbol recoge, pues, de modo creciente, todos los símbolos de la totalización cósmica. Ya sea el árbol de la tradición india, el árbol lunar de los mayas o de los Yakutas, el árbol Kiskana babilónico, el Yaggdrasil de la tradición nórdica, el árbol lunar y el árbol solar de la tradición alquímica, el árbol es siempre símbolo de la totalidad del cosmos en su génesis y en su devenir. [...] Todo árbol y toda madera, mientras sirva para hacer una rueda o una cruz, sirve en última instancia para producir el fuego irreversible. Por estos motivos, en la imaginación todo árbol es irrevocablemente genealógico, indicativo de un sentido único del tiempo y de la historia que será cada vez más difícil de invertir.»
>
> DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Taurus, Madrid, 1981 (págs. 325 y 329).

«El nido como toda imagen de reposo, de tranquilidad, se asocia inmediatamente a la imagen de la casa sencilla. De la imagen del nido a la imagen de la casa o viceversa, el tránsito no puede hacerse más que bajo el signo de la *simplicidad*. Van Gogh, que ha pintado muchos nidos y muchas chozas, escribe a su hermano: «La choza con su techo de juncos me ha hecho pensar en el nido de un reyezuelo». ¿Acaso no hay un aumento de interés para el ojo del pintor si pintando un nido sueña con la choza, si pintando una choza sueña con un nido? Con tales nudos de imágenes parece que se sueña dos veces, que se sueña en dos tonos. La imagen más sencilla se duplica, es ella misma y otra cosa más. Las chozas de Van Gogh están sobrecargadas de bálago. Una paja gruesa, burdamente trenzada, subraya la voluntad de albergar, desbordando los muros. El techo es aquí el testimonio dominante de todas las virtudes del albergue. Bajo el cobertor del techo los muros son de adobe. Las aberturas son bajas. La choza está colocada sobre la tierra como un nido sobre el campo.

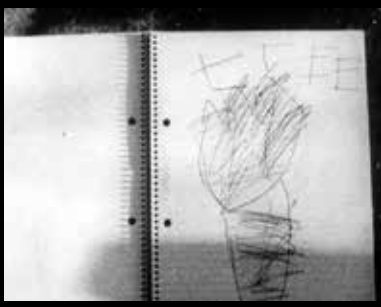
Y el nido del reyezuelo bien se parece a una choza, porque es un nido cubierto, un nido redondo. El abate Vincelot lo describe en estos términos: «El reyezuelo da a su nido la forma de una bola muy redonda, en la cual se abre un pequeño orificio en la parte de arriba, a fin de que el agua no pueda penetrar. Este orificio suele disimularse bajo una rama. Con frecuencia he examinado el nido por todos lados antes de encontrar la abertura que deja paso a la hembra». Viviendo en su enlace manifiesto la choza-nido de Van Gogh, las palabras empiezan a reírse dentro de mí. Me complace repetir que un reyecito habita la choza. He aquí una imagen-cuento, una imagen que sugiere historias.»

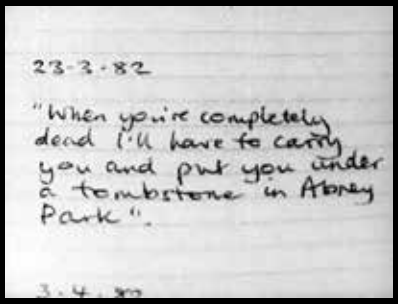
BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006 (pág. 132).

I'M
HUNGRY

look – the sun's coming with us

a child can't wake up
when it's in a picture

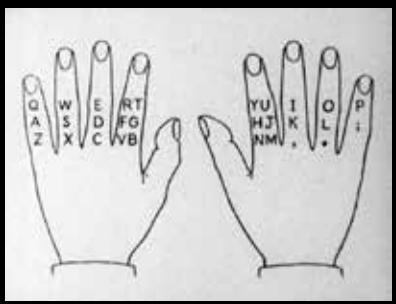


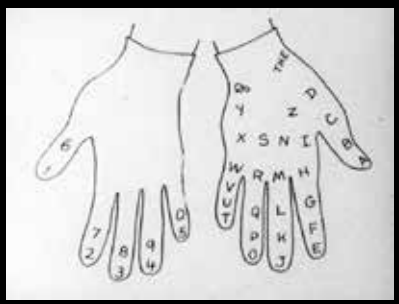

23-3-82

"When you're completely dead I'll have to carry you and put you under a tombstone in Abney Park".

3-4-82

are there times when there aren't
any hours, or are there always hours?


QAZ
WSX
EDC
RTFGVB
YUHJNM
IK,
OL.
P;



can there be women robbers?

28 may. 2013

Asunto: Respuesta a Árbol/Nido

Querido A.:
Por aquí ando, revisando tus cosas y ¡me parecen buenísimas! El mail está lleno de información y de ideas; ¡gracias! Acabo de encontrar *The Territory* en youtube así que me pongo con ella y te comento con más detalle.

En un primer vistazo, la mayoría de las capturas me han parecido muy pictóricas y los textos no podían funcionar mejor. Muy interesante el recorrido simbólico del árbol en el texto de Durand. La idea del párrafo, infinitamente más prosaica y destilada, claro está, hace muy buenas migas con el cuadro. No dejes de enviar imágenes paralelas... Con esta entrega me he reído mucho. De la superposición erótica/festiva no hago comentarios. La guitarra es la excusa ¿no?

Y ya que vamos avanzando en las entregas, si me permites la alteración de papeles, creo percibir en tu selección unas dinámicas estéticas muy interesantes. El color rojo de la laca de uñas en varios de los fotogramas ¿Fetichismo? El rojo en los fondos de la cinta de Abel Gance o en *Cerveza Bud*; una especie de color de transición que también usa Jonas Mekas en sus cintas –y que tú elegiste creo en uno de los fotogramas de *Walden*–. Un color que ronda muchas de tus capturas como una especie de cortina, a veces un pequeño detalle, entre el mundo natural y la creación artificial. No sé, esto que acabo de soltar es muy superficial –te estoy imitando-. Siguiendo con la laca de uñas, me encanta la primera captura de *The Territory.*

P.D.: Muuuuchas manos ¡sí señor!

- -

Me alegro de que te haya gustado el envío. Me apunto lo del rojo y el fetichismo por si alguna vez acabo frente al psiquiatra y será interesante profundizar... Raoul Ruiz es un cineasta muy importante, y *The Territory*, efectivamente, una de sus películas más pictóricas. Tiene un ramalazo fantástico muy genéricamente marcado que no sé si te va a gustar, pero a mí me parece fabulosa toda la historia de los niños y la iniciación, que es uno de los grandes temas de su cine. Deberías ver las escenas anteriores y posteriores a la captura de *Home movie* si crees que ésta es erótico/festiva... Te ibas a caer de espaldas con el gran angular aplicado al pecho de la señorita. Pero parar una película como esa, con tantas y tan rápidas sobreimpresiones es un crimen. Hay algo en el contexto, película de hippies franceses post mayo del 68 en viaje psicotrópico por Marruecos, que tiene su aquel, sin duda algo que ver con la huida, un concepto que también puede relacionarse con casi todo lo que te he enviado aquí.

Bueno, ¡seguimos!
A.

31 may. 2013
Asunto: Pierrot

Querida Silvia:
Avanzo en la segunda entrega con un puñado de detalles de cuadros (todos muy conocidos salvo el de un diletante norteamericano, John Keaton), y una fotografía y un grabado del famoso actor Debureau (cuya vida sirvió para inspirar *Les Enfants du Paradise* de Carné). Me pareció curioso que en tu cuadro hubiera motivos desperdigados que suelen encontrarse en la iconografía de Pierrot, y de ahí estos recortes.

31 may. 2013

Asunto: Respuesta a Pierrot

Querido A.:
Me gusta tu propuesta de centrarte en uno de los detalles del cuadro. Para serte sincera, de la figura de Pierrot sé muy poco y el estampado de la manga lo puse un poco por azar tratando de resolver cuestiones técnicas; la diferenciación de planos sobre todo.

Cambiando de tema, vi *The Territory*. Tiene ideas interesantes y me gusta la forma de jugar con los planos y decorados tan esteticista y al mismo tiempo en el límite peligroso de convertirse en algo kitsch... (Un ejemplo el fotograma del atardecer en el lago con la pareja fusionada en los reflejos del agua que seleccionaste). Me interesan los planteamientos que giran alrededor de las conversaciones de los niños, los juegos, similares a ritos. Con algunas escenas me sentí bastante incómoda... (El ruido del masticar de las carnes de Gilbert, por ejemplo). Tendría que ver más cosas de este director; ¿recomendaciones?

Me alegro de que te sigan interesando las cosas que mando. Con respecto a *The Territory*, efectivamente tiene un toque romántico-gore que puede fastidiar, y no te lo debes achacar sólo a ti. Ruiz, que murió hace muy poco, fue un auténtico superviviente que rodó en muchos países (chileno de nacimiento pero francés de adopción) y habitualmente con presupuesto ridículos. En cierta medida, por el casting británico y esa selecta imaginería, podría decirse que *The Territory* tiene algo de excepción dentro de su carrera, o al menos pertenece a una de esas películas demasiado cuidadas estéticamente, lo que nunca fue el quid de la cuestión en Ruiz. Fue un cineasta muy prolífico (no debe andar muy lejos de

las cien películas) y tiene de todo. De lo que yo haya visto, te recomendaría *La hipótesis del cuadro robado*, *La ciudad de los piratas*, *Las tres monedas del marinero* o, por ejemplo, una de sus últimas, *Misterios de Lisboa* que te será fácil de conseguir seguro (tanto como serie de tele como en el formato de largometraje). La clave de Ruiz, me parece, iría por la cohabitación entre aspectos puramente abstractos y estructurales del cine (un lado, digamos, científico) y la vocación de narrador incontinente, del demiurgo de un relato sin fin, en eterno retorno. A mí de *The Territory* me encantan las escenas con los dos portugueses (uno de ellos, además, un programador fundamental de cine, Joao Bernard da Costa), tan llenas de su estupendo sentido del humor que caracteriza buena parte de su cine.

22 mar. 2018

Asunto: Rimas e identidades

Querida Silvia:
Estuve repasando un poco todo el material y para abrir otra perspectiva en *La naturaleza del simulacro* te traigo unas fotos de Kubelka, de un pequeño libro que contiene un audio de una conversación con Mekas y otros artistas y una serie de fotos de una velada gastronómica (Kubelka también daría para el tema de la carne, sus ideas de la gastronomía como el montaje originario que explica el que posteriormente desarrollarían las artes, es, nunca mejor dicho, muy jugoso).

Curiosamente me acordé de esto por las rimas visuales entre la mano y la rama y por el hecho simplemente curioso de que en esta charla habla de los dos elementos que has introducido en el cuadro, el pájaro (como primer recolector y coleccionista de objetos, así

como el origen de la escritura, ya que, según dice, los hombres primitivos contaban cosas tan originarias como el paso de los días haciendo pequeñas muescas en huesecillos de pájaro) y la piedra, el material primero que hubo que penetrar y agujerear para apropiárselo simbólicamente (el agujero, el ojo, la vista, el sol, lo cálido, la vida).

Kubelka está interesado en los modelos antropológicos y naturales que se esconden en los inventos humanos, que en muchos casos son inconscientes. Es decir, quien inventó el tenedor, evidentemente, pensó en fabricar algo como una mano, pero más afilada; y en realidad el tenedor se diría que es una extensión de la mano. Luego, claro, con la tecnología sigue pasando lo mismo, aunque el hombre ya deja de ser consciente de ello. En la conversación que tuve con él en Viena y que saldrá publicada, pone el ejemplo del proyector de cine, que para él representa el modelo de la tierra dando la vuelta al sol: el obturador que cierra periódicamente el objetivo del proyector sería como el astro que tapa el sol creando, en miniatura, un noche-día-noche-día que nos hace sentir y comprender esa parte del tiempo (las horas de la noche y el sueño) que demedian nuestra vida irremediablemente.

De las rimas entre las formas, como la de tu mano y la rama, me interesa sobre todo esto que dice en un momento: «My thesis: I am not anymore a naked animal, I am an animal with this. As long as I am alive you cannot separate that from me. Change identity hundreds of time daily, according with what we have in our hands».

Me gusta esta idea de la identidad del artista, la evolución de las formas (del dedo índice a la pistola, de la porra para matar herejes al hisopo –que, a propósito, también es un arbusto– para bendecirlos).

Los escaneos son precipitados. Si te interesa, hay audios breves que se podrían entresacar, aunque creo que visualmente, pese a que el original de las fotos es ya de por sí malo, funciona, o se explica por sí mismo, por decirlo de alguna manera.

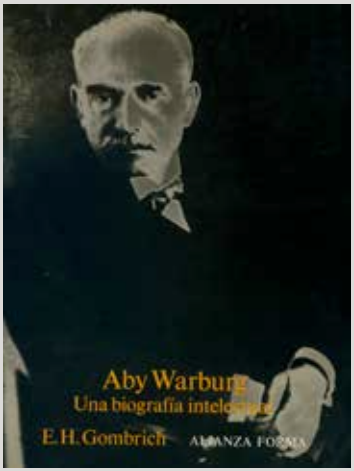
24 mar. 2018

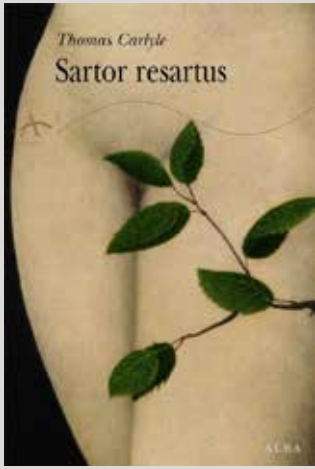
Asunto: Respuesta a Rimas e identidades

Querido A.:

Quería dejarte el texto que me sirvió como punto de arranque a la hora de componer otro cuadro, *Melancolía*, que tiene bastante que ver con la frase de Kubelka y que a su vez enlaza con *La naturaleza del simulacro* (me divierte que puedan darse referencias cruzadas entre pinturas). La nota 5 plantea la idea de la extensión del límite orgánico respecto a los objetos, la proyección y el flujo sanguíneo; todo esto vinculado con la tragedia y la melancolía: «La tragedia del atuendo y los utensilios». El libro de Carlyle, *Sartor Resartus*, algo así como «el sastre resastreado», que cita al final del párrafo lo leí en su día a partir de la referencia de Warburg y me pareció divertidísimo.

Todo lo que planteas en relación a los pájaros y la recolección, los huesos y la escritura y la perforación de piedras me interesa. ¿Cuándo saldrá la entrevista? Me avisas, ¿vale? Me apetece leerla. Las fotos funcionan estupendamente sin audio, está claro. De todas formas, ya vamos viendo cómo evoluciona el material.





«*Nota 5*

Mi punto de partida es considerar al hombre como un animal que utiliza herramientas y cuya actividad consiste en unir y separar. En esta actividad es susceptible de perder la sensación orgánica del ego. La mano le permite manipular cosas que, como objetos inanimados, carecen de sistema nervioso, pero que, sin embargo, le proporcionan una extensión material del ego. Esta es la tragedia del hombre, el cual, mediante el uso de las herramientas, ha trascendido su propia extensión orgánica...

¿Cuál es la causa de todos estos interrogantes y rompecabezas en los que la empatía se enfrenta a la naturaleza inanimada? Estos surgen porque existe, en efecto, una situación en la que el hombre puede llegar a asimilarse con algo que no es él mismo al manipular o llevar objetos a los que no llega su flujo sanguíneo. La tragedia del atuendo y los utensilios es, en definitiva, la historia de la tragedia humana, y el libro más profundo que jamás se haya escrito sobre ello es el *Sartor Resartus* de Carlyle.»

GOMBRICH, E.H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*.
Alianza Forma (págs. 209 y 210).

17 jun. 2018

Asunto: Ramas doradas, pupilas y piedras enlutadas

Querida Silvia:

Aquí va un nuevo batiburrillo, a ver si te sirve de algo. Fue una de las primeras ideas que me vino a la cabeza, por pura rima iconográfica, al volver a toparme con *La naturaleza del simulacro*, y que bien podría añadirse al sustrato mitológico que abrimos, gracias a

Bachelard o a Durand, en relación al nido y a Orfeo músico vuelto de espaldas. Y tiene que ver con *La rama dorada* de Frazer, libro emblemático sobre antropología, magia y religión, ya considerado como una total antigualla y, por ello, me parece ahora más precioso. La obra de Frazer era absolutamente inabarcable, doce volúmenes, por lo que siempre se editó, tanto en inglés como en castellano, en versiones muy reducidas que el propio Frazer consideraba como el efecto de mostrar el corazón solamente de su magna obra. Curiosamente Wittgenstein escribiría unas *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer*, libro muy breve en contraste con el magno esfuerzo de Frazer, para tratar sobre la quimérica ilusión de querer comprender al hombre primitivo cuando ya no se tienen lazos con él. Tengo pendiente una relectura de este libro, para ampliar por este lado, ya que la idea de los tamaños, la desmesura y la concreción, nos acompaña desde el primer envío, y quizás pueda resultar divertido. Bueno, la idea era regresar al anticuado Frazer, que me parece que escribe muy bien, a la idea de los espíritus arbóreos, de los cultos primigenios y del viaje que emprende desde una naturaleza endiosada a unos dioses que primero la habitan y luego la convierten en huellas o fetiches de su presencia. Además del mito de Deméter/Ceres y su hija Kore-Perséfone/Proserpina, que me interesa que leas para todo lo que viene después, te adjunto otras páginas que me han resultado divertidas y que me han recordado tus universos; son sólo dos arranques de capítulos, el de los espíritus de los árboles, con la anécdota del cordón umbilical (ese ojo por ojo entre lo vivo, lo arrancado, lo animado y lo inanimado), y el del corte de pelo y uñas, esas excrecencias que para los antiguos seguían perteneciendo a la persona, y por lo tanto había que proteger para evitar hechizos.

Me interesa que refresques el mito de Ceres / Kore para el salto que supone el otro libro que te traigo, la colaboración entre Agamben y la artista Mónica Ferrando que se articula, en el fondo, en un acercamiento (una arqueología) filológico, filosófico y estético con el

que extraer del mismo mito unas consecuencias muy alejadas de las de Frazer, quien sólo lo leía en tanto celebración de los ritos y ciclos de la naturaleza ejemplificados en las cosechas, que desembocan en un enaltecimiento de lo mistérico (esa muchacha indecible que hace también referencia a la pupila del ojo) y de lo pictórico, al llevar la etimología hasta sus últimas consecuencias. No deja de ser, me parece, otra manera de cantarle al advenimiento del color, eso que ocurre cuando la grisalla de Deleuze (el Hades mitológico) no lo absorbe todo y deja escapar puntualmente a Kore. De Agamben te escaneo partes sueltas, extractos interesantes en los que habla de los misterios paganos (confrontándolos con los cristianos y reclamando para ellos esa indecibilidad que la antropología se empeña en descifrar) y del robustecimiento de una filosofía entre-imágenes a partir del Renacimiento (algo caro a Benjamin y Warburg).

Celebración del color y, me parece, de los espacios, entremezclados tan misteriosamente en tus cuadros, como correlato necesario (y muchas veces olvidado) del encabalgamiento de tiempos. La tercera parte de este envío es una película entera, ya que empecé a hacerte capturas de imágenes y secuencias hasta que caí en la cuenta de lo tonto que era. Se trata de *Agelastos petra* de Filippos Koutsaftis, que hace referencia a la piedra del duelo, del luto, en la que Deméter se apoyó en su búsqueda de la hija raptada. No sé si la conoces; digamos que es un rastreo del mundo eleusino en la contemporaneidad. Pero, como te digo, más que las apasionantes relaciones con el tiempo, me interesan sobre todo las que la realidad y el cineasta provocan entre los espacios, entre lo visible y lo invisible, lo revelado y lo obturado.

«CAPÍTULO XLIV
DEMÉTER Y PERSÉFONA

No fue Dionisos la única deidad griega cuya historia trágica y ritual parece reflejar la decadencia y revivificación de la vegetación. En otra forma y con diferente aplicación aparece la antigua leyenda en el mito de Deméter y Perséfona. Substancialmente es idéntico al mito sirio de Afrodita (Astarté) y Adonis, al mito frigio de Cibeles y Atis y al egipcio de Isis y Osiris. En la fábula griega, como en sus duplicados asiáticos y egipcio, una diosa llora la pérdida de su amado que personifica la vegetación, más especialmente el cereal, que muere en invierno y revive en primavera, sólo que, mientras la imaginación oriental representó al amado y perdido como un amante o marido muerto y llorado por su amada o esposa, la fantasía griega personalizó la misma idea bajo la forma, más pura y tierna, de una hija muerta y llorada por su madre apenada.

El documento literario antiguo que narra el mito de Deméter y Perséfona es el bellísimo *Himno a Deméter* homérico que la crítica asigna al siglo VII a. C. El objeto del poema es explicar el origen de los Misterios eleusinos, y el absoluto silencio del poeta acerca de Atenas y los atenienses, que en épocas posteriores tomaron parte relevante en el festival, se interpreta en sentido favorable a la probable composición del himno en tiempos remotos, cuando Eleusis era todavía un minúsculo estado independiente y antes de que la imponente procesión de los Misterios comenzase a desfilar en los días luminosos de septiembre por entre la sucesión de bajas lomas de roca estéril que separa la planicie eleusina recubierta de mieses del más espacioso llano ateniense cubierto de olivares. Sea

así o no, el himno nos revela la idea que el escritor abrigaba del carácter y funciones de las dos diosas; sus figuras naturales se delinean enérgicamente tras el velo delicado de la fantasía poética. La juvenil Perséfona, así corre el cuento, se encontraba recogiendo rosas y lirios, violetas y flores de azafrán, jacintos y narcisos en una verde pradera, cuando se abrió la tierra y Plutón, el Señor de los Muertos, surgió del abismo y la raptó en su carro dorado para que fuese su desposada y reinara en el tenebroso mundo subterráneo. Su afligida madre Deméter, con sus rubias trenzas veladas bajo un negro manto de luto, la buscó por la tierra y por el mar, y conociendo por el Sol la suerte de su hija, se retiró encolerizada contra los dioses fijando su morada en Eleusis, donde se presentó a las hijas del rey con la apariencia de una anciana sentada tristemente bajo la sombra de un olivo junto al pozo de la doncella, al que las damiselas venían a sacar agua en jarras de bronce para la casa de su padre. Encolerizada por la desgracia que sufría, no permitió que germinasen las semillas en la tierra, haciendo que quedaran ocultas bajo el suelo, y juró que no pondría los pies más en el Olimpo ni consentiría que el cereal germinase mientras que su hija perdida no le fuere devuelta. En vano los bueyes arrastraban los arados de acá para allá en los campos; en vano el sembrador dejaba caer la simiente de cebada en los pardos surcos; nada brotaba del suelo reseco y aterronado. Hasta la planicie Rariana, cercana a Eleusis, que solía ondular con doradas mieses, estaba desnuda y en barbecho. El género humano habría perecido de hambre y los dioses se habrían visto privados de los sacrificios que les son debidos si Zeus, alarmado, no hubiera ordenado a Plutón devolver su presa y entregar su desposada a su madre Deméter. El ceñudo Señor de los Muertos obedeció sonriendo, pero antes de devolver la reina al aire libre, la brindó una granada para que comiera, con lo que aseguró que, volvería a él. Zeus entonces estipuló que de allí en adelante Perséfona habría de pasar dos tercios del año con su madre y los dioses en el mundo superior y un tercio del año con su marido en el mundo inferior, del que volvería año tras año cuando la tierra estuviera adornada con flores primaverales.

Alegremente volvió la hija a la luz y alegremente la recibió su madre abrazándola, y en su gozo por haber recobrado a la que creyó perdida, hizo Deméter que el grano brotase de los terrones de los campos arados llenando la anchura de la tierra de hojas y flores, alegre panorama que mostró inmediatamente a los príncipes de Eleusis, a Triptolemo, Eumolpo, Diocles y al propio rey Celeos, revelándoles por añadidura sus ritos sagrados y misteriosos. «¡Bendito el mortal que ha visto estas cosas!», dice el poeta, pero el que no ha participado en ellas en vida, nunca será feliz en la muerte cuando descienda a las tinieblas de la tumba. Así fue como las dos diosas marcharon a compartir la gloria con los dioses del Olimpo, y el bardo termina el himno con una piadosa oración a Deméter y Perséfona para que tengan la complacencia de concederle subsistencia segura en recompensa de su canto.

Se ha reconocido en general, y en verdad creemos que deja poco lugar a la duda, que el tema principal con que el poeta se enfrenta para componer este himno fue el describir la fundación tradicional de los misterios eleusinos por la diosa Deméter. El conjunto del poema nos conduce a la escena de la metamorfosis, en la que todo el ancho de la planicie eleusina, desnuda y sin verdor, se trueca en una inmensa sabana de mieses rubias; la benéfica deidad reúne a los príncipes de Eleusis para mostrarles lo que ha hecho, enseñándoles después sus ritos místicos y desvaneciéndose con su hija en los cielos. La revelación de los misterios es el epílogo triunfal de la obra. Esta conclusión se confirma por un examen más minucioso del poema, que prueba que el poeta ha dado no sólo un relato general de la fundación de los misterios, sino también, en un lenguaje más o menos elevado, explicaciones míticas del origen de los ritos especiales de los que tenemos buenas razones para creer que formaron los rasgos esenciales del festival. Entre los ritos a los que el poeta hace alusiones significativas, están el ayuno preliminar de los candidatos a la iniciación, la procesión de las antorchas, la vigilia de toda la noche, la colocación de los candidatos velados y en silencio, sentados en ban-

quillos cubiertos de piel de cordero, el uso de un lenguaje grosero y pruebas de extraño gusto y la comunión solemne con la divinidad participando en una bebida de agua de cebada en un santo cáliz. Pero aún hay otro secreto más profundo en los misterios que el autor del poema parece dejar entrever encubriéndolo con su narración. Nos cuenta cómo, tan pronto como ella ha transformado la extensión estéril y parda de la llanura eleusina en un campo de grano dorado, la diosa alegra los ojos de Triptolemo y de los otros príncipes eleusinos mostrándoles la crecida y madura mies. Cuando comparamos esta parte de la historia con la declaración de un escritor cristiano del siglo II, Hipólito, de que la verdadera esencia de los misterios consistía en mostrar a los iniciados una espiga de cereal, es difícil dudar que el poeta del himno estuviera bien informado de este rito solemne y que deliberadamente intentó explicar su origen de la misma manera exacta que explicó los otros ritos del misterio, es decir, representando a Deméter al dar el ejemplo de ejecutar la ceremonia por ella misma. Así el mito y el ritual se explican y confirman mutuamente. El poeta del siglo VII a. C. nos da el mito; él no podía sin sacrilegio darnos el ritual. El padre cristiano revela el ritual y su revelación concuerda perfectamente con la velada alusión del poeta antiguo. En conjunto, pues, podemos, en unión de muchos investigadores modernos, aceptar confiadamente la afirmación del erudito padre cristiano Clemente de Alejandría de que el mito de Deméter y Perséfona se representaba como un drama sacro en los misterios de Eleusis.

Pero si el mito se representaba como parte, quizá la principal, de los ritos religiosos más afamados y solemnes de la Grecia antigua, todavía nos queda por preguntar: ¿cuál era, originariamente y despojado de los añadidos posteriores, el meollo original del mito que aparece en las sucesivas edades rodeado y transfigurado por una aureola de temor y misterio, iluminado por algunos de los rayos más brillantes de la literatura y el arte griegos? Siguiendo las indicaciones de nuestra más antigua autoridad en este asunto, el autor del homérico himno a Deméter, la solución del problema no es difícil:

las figuras de las dos diosas, madre e hija, se resuelven en personificaciones del cereal. Al menos esto parece estar claro con respecto a la hija Perséfona. La diosa que pasa tres o, según otra versión del mito, seis meses del año bajo la tierra con los muertos y el resto del año con los vivos sobre ella, en cuya ausencia el grano de cebada está oculto bajo tierra y los campos están desnudos y aterronados, pero cuando retorna al mundo de arriba en primavera, el grano sale de entre los terrones y el mundo se viste de flores y hojas, no puede ser otra cosa que una personificación mítica de la vegetación y particularmente del grano que se entierra en el suelo algunos meses de invierno y vuelve a la vida como de la tumba en el brote de las espigas y en la floración y el follaje de cada primavera. No creemos razonable ni probable ninguna otra explicación de Perséfona. Y si la diosa hija era una personificación del cereal nuevo de cada año, ¿no podría ser la diosa una personificación del grano viejo del año anterior que ha dado nacimiento a la nueva cosecha? La única alternativa a este criterio sobre Deméter creemos que es el suponerla una personificación de la tierra de cuyo ancho seno salen el cereal y todas las demás plantas y por ello bien pueden ser consideradas como la hija. Esta opinión de la naturaleza original de Deméter ha sido recogida por algunos escritores, lo mismo antiguos que modernos, y puede mantenerse razonablemente, aunque parece rechazarla el autor del homérico himno a Deméter, pues no sólo distingue a Deméter de la tierra, personificando a ésta, sino que coloca a las dos en violenta oposición. Nos dice el poeta que fue la Tierra la que, cumpliendo la voluntad de Zeus y para complacer a Plutón, atrajo a Perséfona a su destino, haciendo salir los narcisos que indujeron a la joven diosa a ir más allá de donde pudieran ayudarla, alejándose en el lozano y florido prado. Así pues, la Deméter del himno, lejos de identificarse con la diosa Tierra, debió ser considerada como su peor enemiga, pues a su insidioso ardid debió la pérdida de su hija. Y si la Deméter del himno no pudo haber sido una personificación de la tierra, la alternativa única que nos queda es sin duda determinar que fue una personificación del cereal.

La conclusión está confirmada por los monumentos: en el arte antiguo, Deméter y Perséfona están igualmente caracterizadas como diosas del grano por las coronas de espigas que portan en la cabeza y por las cañas de cereal que tienen en sus manos. Además, fue Deméter la que primero reveló a los atenienses el secreto del grano y difundió el descubrimiento bienhechor por todas partes mediante Triptolemo, al que envió como un misionero ambulante, para comunicar esta dádiva a todo el género humano. En los monumentos artísticos, en particular en las pinturas de jarros, él está representado constantemente junto con Deméter en esta calidad, con espigas en la mano y sentado en su carro, que algunas veces tiene alas y otras va arrastrado por dragones, y desde el que se decía que había sembrado el mundo entero cuando volaba por los aires. En gratitud por la dádiva inapreciable, muchas ciudades griegas continuaron largo tiempo enviando las primicias de sus cosechas de cebada y trigo en ofrenda de gracias a las «dos diosas», Deméter y Perséfona, en Eleusis, donde se construyeron graneros subterráneos para almacenar las superabundantes contribuciones. Teócrito nos cuenta cómo en la isla de Cos, en la época suavemente aromada del verano, el agricultor traía las primicias de su cosecha a Deméter, que había colmado su era de cebada y cuya efigie rústica tenía gavillas y amapolas en sus manos, Muchos de los calificativos concedidos por los antiguos a Deméter señalan en forma evidente su íntima asociación con el grano.

Cuán profundamente estaba arraigada la fe de Deméter en la mente de los antiguos griegos como diosa del grano, puede juzgarse por la circunstancia de que esta fe persistió todavía entre los descendientes cristianos en su viejo santuario de Eleusis hasta comienzos del siglo XIX. Cuando el viajero inglés Dodwell visitó por segunda vez Eleusis, los habitantes se quejaron a él de la pérdida de una imagen colosal de Deméter que se había llevado Clarke en el año de 1802 como regalo a la Universidad de Cambridge, donde permanece todavía. «En mi primer viaje — dice Dodwell—, esta deidad protectora estaba en plena gloria situada en el centro de una era entre las ruinas de su templo. Los aldeanos tenían in-

culcada la firme opinión de que sus magníficas cosechas eran efecto de la generosidad de la diosa, y desde que se la llevaron, la abundancia, según me aseguraron, había desaparecido». Vemos, pues, a la Diosa del Grano, Deméter, erigida sobre la era de Eleusis y dispensando grano a sus adoradores en el siglo XIX de la era cristiana, exactamente como su imagen erecta había dispensado su grano a los adoradores en la isla de Cos en los tiempos de Teócrito. Y exactamente como el pueblo de Eleusis en el siglo XIX atribuyó la disminución de sus cosechas a la pérdida de la imagen de Deméter, así los sicilianos en la Antigüedad, pueblo agrario dedicado al culto de las dos diosas del grano, se lamentaban en muchas ciudades de haberse perdido las cosechas a causa de que Verres, gobernador romano inmoral, había sustraído impíamente la imagen de Deméter de su famoso templo en Henna. ¿Puede pedirse prueba más clara de que en verdad Deméter era la diosa del cereal, que esta creencia, guardada por los griegos hasta la época moderna, de hacer depender las cosechas de su presencia y generosidad y, por el contrario, de su fracaso cuando se llevaban la imagen?

En suma, si olvidamos las teorías para adherirnos al testimonio de los antiguos respecto a los ritos de Eleusis, probablemente nos sentiremos inclinados a coincidir con el más ilustrado de los antiguos arqueólogos, el romano Varrón, cuya opinión cita en su texto San Agustín: «[Varrón] interpreta el conjunto de los misterios eleusinos en relación con el grano, que Ceres (Deméter) ha descubierto, y con Proserpina (Perséfona), que Plutón arrebató. Y Proserpina misma —dice— simboliza la fecundidad de las semillas, cuyo fracaso en cierto tiempo ocasionó que la tierra se enlutase por la esterilidad y por esta razón dio origen a la opinión de que la hija de Ceres, que es la misma fecundidad, fue raptada por Plutón y retenida en el mundo de abajo. Y cuando la carestía fue públicamente lamentada y la fecundidad volvió, hubo júbilo por la vuelta de Proserpina y en consecuencia se instituyeron ritos solemnes. Después —continúa San Agustín, citando a Varrón— se enseñaron muchas cosas en sus Misterios que no tienen relación más que con el descubrimiento del grano».

Hasta aquí hemos supuesto en su mayor parte una identidad de naturaleza entre Deméter y Perséfona, la madre divina y la hija, personificando al grano en su doble aspecto del grano simiente del año anterior y del grano de la espiga recién segada, y esta noción de la unidad substancial de madre e hija se evidenció por sus retratos del arte griego, tan semejantes que a veces son indistinguibles. Un parecido tan estrecho entre los tipos artísticos de Deméter y Perséfona habla decididamente contra la idea de que las dos diosas eran personificaciones míticas de dos cosas tan diferentes como fáciles de distinguir como son la tierra y la vegetación que brota de ella. De haber acogido los artistas griegos esta noción de Deméter y Perséfona, seguramente habrían trazado tipos de ellas que mostrasen la profunda distinción entre las dos. Y si Deméter no personificó la tierra, ¿puede quedar alguna duda razonable de que era, lo mismo que su hija, una personificación del grano que tan comúnmente fue llamado por su nombre propio desde los tiempos de Homero? La identidad esencial de la madre con la hija se deduce no sólo del estrecho parecido de sus tipos artísticos, sino también del título oficial de «las dos diosas», que se las daba con regularidad en el gran templo santuario de Eleusis, sin especificación de sus atributos y títulos individuales, como si sus divinidades separadas se hubieran fundido en su mayor parte en una substancia divina única.

Examinando globalmente las pruebas, estamos autorizados, sin duda, para deducir que en la mente del griego corriente, las dos diosas fueron en esencia personificaciones del grano y que en este germen encuentra implícita su explicación la total eflorescencia de su religión. Mas sostener esto no significa negar que en el largo recorrido de la evolución religiosa se injertaran en este sencillo y originario tronco conceptos espirituales y de alta moral, brotando en flores más bellas que las de la cebada y el trigo. Sobre todo, la reflexión de que la semilla quedaba enterrada bajo el suelo con la idea de que surgiera en primavera a una vida nueva y más elevada pronto sugirió una comparación con el destino humano y reforzó la esperanza de que para el hombre también más allá de la

tumba puede comenzar una existencia mejor y más feliz en un mundo desconocido, más brillante y luminoso. Esta reflexión tan sencilla y natural creemos que es suficiente para explicar la asociación de la diosa del cereal en Eleusis con el misterio de la muerte y la esperanza de una inmortalidad bendita. Que los antiguos consideraban la iniciación en los misterios eleusinos como una llave para abrir las puertas del Paraíso parece probado por las alusiones, que dejan caer los escritores bien informados de entre ellos, respecto a la felicidad reservada después a los iniciados. No hay duda de que es fácil para nosotros discernir la falta de solidez del fundamento lógico sobre el que estaban construidas estas esperanzas tan elevadas; los hombres, ahogándose, se agarran a un clavo ardiendo y no es para asombrarse que los griegos, lo mismo que nosotros, con la muerte delante y un gran apego a la vida en los corazones, no se parasen a valorar con cuidado demasiado exquisito el puñado de argumentos que tenían en pro y en contra de la probabilidad de la inmortalidad humana. El razonamiento que satisfizo a San Pablo y ha tranquilizado a incontables millones de cristianos afligidos en su lecho de muerte o ante la tumba abierta de sus seres queridos, era bastante bueno para que aceptaran los antiguos gentiles cuando, demasiado agobiadas sus cabezas bajo el peso del dolor moral y con la llama de la vida extinguiéndose, mirasen hacia adelante en la obscuridad de lo desconocido. Por esta razón, no censuramos con desdén el mito de Deméter y Perséfona (uno de los pocos en que el esplendor meridiano y la claridad del genio griego se entrecruza con las sombras y misterios de la muerte) cuando derivamos su origen de algunos de los aspectos más familiares, aunque eternamente impresionantes, de la naturaleza: de la sombría melancolía y decaimiento del otoño y de la frescura, brillantez y verdor de la primavera.»

FRAZER, James George: *La Rama Dorada*. Fondo de Cultura Económica, 1969 (págs. 450-457).

«Ellos aparecen sobre todo en el sueño y la salvación que aportan es esencialmente precaria, porque tiene lugar en una zona de indefinición y de perplejidad entre lo alto y lo bajo, la luz y la sombra, el sueño y la vigilia. [...]

Si el misterio cristiano es, en este sentido, siempre eficaz, la precariedad es la dimensión –arriesgada y nocturna– en la que se mueve el iniciado pagano. [...]

Lo que hacían los iniciados en la noche eleusina siempre es expresado con el verbo «ver» (*opopen*: *Hymn*. *Cer*., v. 480; *idon*: *Pind*., fr. 137; *derchthentes*: *Soph.,* fr. 837), y «visión» (*epopteia*) es el término que designa el estadio supremo de la iniciación. *Epoptes*, «iniciado», significa también «espectador», y los misterios que los iniciados contemplaban eran una especie de «cuadros vivientes» que implicaban gestos (*dromena*), palabras (*legomena*) y exhibición de objetos (*deiknymena*).

De ahí la pertinencia del nexo entre misterios y pintura, tan presente en el arte del Renacimiento, a cuya explicitación Wind ha dedicado un libro famoso. Si el conocimiento supremo había sido asimilado por la tradición filosófica a la visión mistérica, si ésta no tenía carácter discursivo, sino que consistía en ver, tocar y nominar, entonces la pintura ofrece a este tipo de conocimiento quizá la expresión más adecuada. La tradición de los estudios de la escuela de Warburg, ahora ya consolidada, ha venido a confirmar oportunamente esta tesis. [...]

Por eso, no podemos expresar discursivamente el conocimiento que tiene lugar en tales pinturas: podemos, eventualmente, sólo nominarlo en un título. [...]

Vivir la vida como una iniciación. Pero ¿a qué? No a una doctrina, sino a la vida misma y a su ausencia de misterio. Eso hemos aprendido, que no hay ningún misterio, sólo una muchacha indecible.

Los hombres son vivientes que, a diferencia del resto de los animales, deben ser iniciados a su propia vida, es decir, deben primero perderse en lo humano para reencontrarse en lo viviente, y viceversa.»

AGAMBEN, Giorgio / FERRANDO, Mónica: *La muchacha indecible. Mito y Misterio de Kore*. Sexto Piso, 2014 (págs. 36, 38, 39 y 42).

20 jun. 2018

Asunto: Respuesta a Ramas doradas, pupilas y piedras enlutadas

Querido A.:

Un placer leer los textos de Frazer y de Agamben que propones. Las páginas de Frazer son iluminadoras con pequeñas joyas descriptivas y adjetivaciones tan inusuales como los dos «silvanos» (el silvano espíritu y los dioses silvanos) que he robado para introducirlos en un fragmento de *El esqueleto y el fantasma*. Ya ves, el «batiburrillo» es reciclable y reutilizable. Las relacionadas con pelo y uñas las tengo que revisar con calma porque sí, ahí hay tema. Y un reencuentro con Agamben... Estos días por casualidad revisé un ensayo suyo titulado *El fuego y el relato* en el que también aparece Kore. La equivalencia que planteas de la grisalla de Deleuze con el Hades mitológico es buenísima.

Gracias también por el documental. No lo conocía. Hay, en algunas de las localizaciones, un ambiente de polvo, de excavación, una combinación un tanto surrealista, de lo nuevo y lo viejo que de alguna manera quise incluir en *La naturaleza del simulacro*. El sitio en el que se sitúa, verde y embarrado, una especie de cuneta o zanja, por no sé qué extraña razón ha sido

el vínculo más fuerte que he sentido con *Agelastos Petra*. Puestos a buscar coincidencias, hay dos momentos, uno se muestra y otros se alude, en que aparecen pájaros sobre piedras. Uno se refiere a un gorrión en un atardecer con la voz en off que dice: *I wish I could thank you little sparrow from the look you granted us. Although I saw it correctly from the camera, you looked at us a bit suspiciously. However your presence gives us the sense of measure and equilibrium. Here in this place where it has long lost them*. El otro es el momento en el que el guía explica la actividad de los animales en las ruinas y se refiere a un mirlo: *The blackbird sits here, and every morning that I leave in these early hours, he climbs here and he flies around, and also on that stone. In the evening, at the late hours, he passes through here and he goes behind the factories and nets*. Pájaros y piedras. El tipo que recorre la ciudad con una chaqueta cubriéndole la cabeza, moviendo piedras de acá para allá... Didi-Huberman en un texto que utilizaron en la presentación del documental en París se refiere a él como «el personaje que deambula entre las piedras y se preocupa por ellas como si fueran niños heridos».

Pues eso, seguimos.

Tercera entrega

19 mar. 2018

Asunto: Melancolía

Querido A.:
Te dejo *Melancolía*. A ver qué te parece.

8 abr. 2018

Asunto: Firma, secreto, mirada, alegoría

Querida Silvia:
Te hago llegar aquí un material quizás extraño o demasiado abstracto, pero bueno, a ver si sirve. Cada vez tengo más clara la posibilidad de que todos los cuadros estén relacionados por algo, incluso si esto es subterráneo. Así, como marco algo general, te traigo unos textos y cuadros con los que me he topado cuando, simplemente, buscaba algún tipo de soporte teórico o imaginario para las manos, tendidas o no, con objetos o sin ellos, de tus cuadros, que siempre me parecieron en conexión con los propios de la mitología. Bueno, esto está aún verde. Así, me puse a ver dos películas de Godard, las últimas, según Jacques Aumont, en las que se cuenta una historia, que son ambas historias de dobles, de misterios identitarios y de encarnaciones: *Nouvelle Vague* y *Hélas pour moi*. Recordaba los bellos gestos de las manos sobre todo en la primera, y los volví a encontrar; y fue leyendo un ensayo sobre estas películas que hace poco sacó Aumont en una pequeña editorial francesa (202 éditions) que me gusta mucho, que desde la cubierta, con el *Amor sacro, amor profano* de

Melancolía

Óleo y carbón sobre lienzo, 130 x 195 cm

Tiziano (¿cuál es el sacro, cuál es el profano? siempre me pareció algo enigmático), me hizo recordar nuestra última entrega, y de paso la primera.

Dentro, y son las páginas que te mal escaneo, encontré reflexiones que me interesaron mucho y que aquí te señalo (creo que el francés se entiende bastante bien). Lo primero, la idea de las adherencias de secreto y *thriller* de la historia de la pintura, donde la provocación, la firma y el mercado han escrito sucias y divertidas páginas. De nuevo nuestras Majas estaban allí, también la sensación de cuadro de la intimidad, el «mecanisme caché» que escondía estas telas sexuadas, en las que siempre me hizo pensar la primera entrega, subrayado cómicamente, en nuestro caso, por los tamaños y las escalas entre los dos cuadros. Y, al mismo tiempo, la perspectiva de un suplemento moderno, el de la mirada de las formas a partir de Manet, que transformaría o tintaría esta idea del velo corrido gracias a formas sublimemente autónomas que establecen con el espectador otro tipo de relación, más complicado, reincidiendo en que siempre se trató de una cuestión de «regard», tanto como de «sexe», y que es precisamente en la mirada donde recae el mayor potencial de desestabilización. Te adjunto también los dos maravillosos minutos de las *Histoirès (3A)* de Godard a las que hace referencia aquí Aumont. Tengo pendiente releer el libro de Bataille sobre Manet que tengo en casa y con el que también podremos ampliar estas ideas.

De este marco general pasaríamos al otro donde saliendo de este espesor de la firma y la mirada, se elogia la pintura como repositorio de signos, enigma, sugestión, el «arte de hacer aparecer un gesto», en el que se bañan tus escenas campestres en las que se establecen pactos y veredas con las alegorías.

Bueno, sé que esto es demasiado abstracto y puede que hoy no esté especialmente brillante, la verdad. Ando luchando con esos gestos de tus cuadros, poco a poco.

«LE DÉMÉNAGEMENT DES OEUVRES D'ART

[...]

Maja, dérivé du prénom Manuel, désignait à l'époque de Goya, en langage populaire, une femme belle et forte; le majisme fut une mode des aristocrates espagnols, qui les faisait imiter la tenue et le comportement de ces femmes du peuple. La Carmen de Mérimée et Bizet est l'une des dernières manifestations du majisme, et Godard, qu'il y ait pensé ou non, en a capté l'écho avec sa Maruschka Detmers prénommée Carmen. La toile de Goya est la première, dans la peinture occidentale, où l'on voie le pubis poilu d'une femme, sans fausse honte ni prétexte mythologique. Chez son premier possesseur, le ministre Manuel Godoy, le tableau était accroché par-dessous *La maja vestida*; pour voir la version dénudée, il fallait déclencher un mécanisme caché, à peu près comme, un siècle plus tard, il faudrait chez Jacques Lacan un dispositif analogue pour contempler *L'origine du monde*.

C'est l'Espagne catholique et mauresque, pas la France libertine, qui a imaginé ce corps de femme, sa pose voluptueuse, ses poils. La France avait produit l'obscène Léda et le cygne de Boucher, où les cuisses écartées révélaient les lèvres d'un sexe sans voile, mais sans poils. De la Léda au vagin béant, évitant notre regard et ignorant avec indifférence ou ironie le cou flexible du cygne qui va la pénétrer, ou de la Maja aux jambes serrées sur un

sexe invisible, mais qui nous regarde avec insolence, la plus délurée n'est pas forcément celle qu'on pourrait croire. Dans les *Histoire(s) du cinéma*, Godard paraphrase un commentaire de Georges Bataille sur *l'Olympia* de Manet: «Je sais à quoi tu penses». Tel est le sens du regard noir que m'adresse cette femme nue et, Dieu sait, insolente.

[...]

Qu'est-ce que la peinture ici? Ce n'est plus de valeur, plus de signature qu'il est question. La nudité des personnages du Tintoret est purement conventionnelle, il ne s'y lit rien de provocant. La peinture c'est l'art de figurer un geste, non seulement de manière qu'il soit gracieux, mais pour qu'il porte un sens, large, ouvert, suffisamment énigmatique pour attirer, suffisamment suggestif pour conforter. La peinture, c'est l'art de l'image par excellence, cette image que Godard, depuis *Passion* et ses impossibles reconstitutions, traque dans son essence, en s'acharnant à retrouver un secret perdu, celui de la peinture d'histoire et d'allégorie. Vendre une image, la voler, la séquestrer, la rendre contre rançon, l'échanger, en faire une marchandise (une commodité, comme dit l'anglais), c'est un scandale – non pas moral, non pas économique, mais ontologique.»

AUMONT, Jacques: *2x2: Hélas pour moi, Nouvelle vague: Godard*. 202 éditions, 2018 (págs. 44 y 46 / 49 y 51).

18 abr. 2018

Asunto: El mismo pero otro, lo mismo pero diferente

Querido A.:
Tengo que confesarte que el último mail lo tuve que leer varias veces y no porque estuviese «redactado apresuradamente». Varios factores: uno, la primavera me sienta fatal; dos, creo que me sobreestimas en mi comprensión lectora del francés y tres, el concepto «telas sexuadas» me dejó completamente fuera de juego. No, en serio, el mail me hizo pensar y me puso a trabajar sin remedio. Así, he visto la peli de Godard (*Nouvelle Vague*, la otra no la encontré), me he leído el ensayo de Aby Warburg sobre Manet y acabo de encargar el libro de Bataille. La peli ha enlazado con el milagro de las manos vacías de *Diario de un cura rural* y con Harun Farocki. Bajaré estos días a conseguir *A propósito de Godard* en la biblioteca. Por cierto, el título del capítulo de este libro sobre *Nouvelle Vague,* «El mismo, pero otro» o «lo mismo pero diferente», bien podía ser el resumen de todo el ensayo de Warburg sobre el gesto y los valores expresivos en la historia del arte o en relación a tus sospechas sobre las relaciones de mis cuadros, salvando muchísimas distancias, claro.

A modo de respuesta abierta y poco definida, decirte que Manet es el único pintor que puedo decir que «he mirado». No soy pintora de pintores. Sólo cuando tengo alguna duda técnica, de composición, color, etc. estudio obras concretas o artistas que pienso me pueden ayudar. El único por el que he sentido verdadero interés ha sido Manet, seguido a corta distancia por Velázquez. Me intriga incluso en algunos cuadros malos, que tiene varios, y que, sin embargo, por una cuestión que todavía no he sabido descifrar, siguen funcionando. Para mí es el mejor pintor de la carne.

En la edición del texto de Warburg sobre *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Manet se incluye un ensayo de otro autor, un tal Andrea Pinotti, con una cita de Zola: «Los pintores, sobre todo Édouard Manet, que es un pintor analítico, no tienen esta preocupación por el tema que tanto atormenta a la multitud; para ellos el tema es un pretexto para pintar, mientras que para la multitud sólo importa el tema. Seguramente, la mujer desnuda de *Le Déjeuner sur l'Herbe* está ahí sólo como pretexto para que el artista pueda pintar algo de carne». El tema de la carne lo tengo pendiente con otra obra para la última entrega.

Una pena que en la mano que entra en *Melancolía* no se me ocurriera levantar el pulgar (la mano que entra con el jersey rojo es la mía). De ese modo se hubiera dado la coincidencia de las dos manos enfrentadas a modo de espejo entre *Le Déjeuner sur l'Herbe* y *Melancolía*. ¡Qué torpe!

Quiero volver a ver la peli de Godard y trataré de conseguir una versión con subtítulos en condiciones; no la conocía y me ha gustado.

- -

Qué bueno, Silvia. Yo con el francés soy bastante kamikaze, creo que lo entiendo y además es un idioma, por la proximidad con el castellano, que provoca delirios de sobreinterpretación que me gustan mucho (creo que lo entiendo, pero quizás no haga otra cosa que imaginarlo). Cuando M. venga para la feria (no sé si tú te animarás) le dejo *Hélas pour moi*, que ahonda en el tema del doble y de la posesión y la encarnación, y seguro que nos sirve igualmente. Tengo pendiente releer tanto a Bataille como el pequeño librito de Warburg sobre *El desayuno en la hierba* de Manet. Me falta el tiempo, pero voy a intentar como sea leer a Bernanos y volver a Bresson y Pialat. Estoy también investigando algo de cine experimental (sobre todo Markopoulos) por si nos ayudara su revisión sexualizada de la mitología al hilo de algunas cosas que están saliendo. Cuando vuelva de Granada, para la semana que viene, quiero enviarte unas páginas muy graciosas de una trilogía que guardo como oro en paño, la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, siglo XVII. Son en concreto del tercer volumen, sobre la melancolía amorosa. Me encantan su erudición y las metáforas que introduce cuando trata de poner ejemplos, y ya verás que el tema cárnico vuelve a aparecer... Con respecto a las telas sexualizadas también tengo curiosidad por leer un ensayo que salió no hace demasiado sobre la historia rocambolesca de *El origen del mundo* de Courbet, y las pinturas hechas para ser escondidas o para el placer escópico voyeurista.

Nunca dudé de que el brazo era tuyo. A propósito de esto, de la presentación y la inclusión de la pintora en la imagen, quiero intentar hilar a Burton el melancólico con algunos pasajes breves de la primera Chantal Akerman a partir de un breve texto. A ver si sale algo.

Édouard Manet
Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm

29 abr. 2018

Asunto: Burton/Demócrito/Akerman

Querida Silvia, aquí te traigo algunas cosas algo confusas. Podría resumirse en algunos términos: melancolía, apariciones, habitar, escondite. La primera idea sería la de buscar algunos paralelismos a tu manera de presentarte en los cuadros –de sacar la mano, como otros sacan la pierna– y por tanto de buscar un lugar en el cuadro/encuadre. Este juego de señalarse y a la vez ocultarse, de taparse con referencias para anularse pero al mismo tiempo sentirse libre de decir cualquier cosa, tiene relación con la actitud (y la melancolía) de Robert Burton, como muy bien relata en el prólogo a su magna obra (*Anatomía de la melancolía*) Jean Starobinski. Burton encontró en Demócrito, el melancólico, el solitario, el experto, ese alter ego desde el que poderse salir de uno mismo sin hacerlo sin embargo del todo, equilibrando la despersonalización con la locuacidad de un erudito *patchwork* de citas inacabables que proponen todas las causas, consecuencias y soluciones del absceso melancólico. Te adjunto una doble página del prefacio de Starobinski así como otra del propio prólogo de Burton. También, pura tontería iconográfica, una serie de representaciones de Demócrito y sus manos, que ciertamente pueden resultarnos algo familiares.

Junto a esta idea, en salto mortal, una pequeña reflexión sobre Akerman, la Akerman más autobiográfica de su primer cine en los setenta, y su idea de cómo habitar el plano, el encuadre: poética de la habitación (su vaciado), paralelismo con la página en blanco y el encuadre/cuadro. Te adjunto un pequeño texto subrayado de Momcilovic y dos secuencias (de *Je, Tu, Il, Elle* y de *La Chambre*). Creo que hablan por sí solas, aunque lo que me interesa es la manera de buscar la aparición, algo clave en esta fase del cine de Akerman y que creo que podría plantearse en tus cuadros, incluso en la evolución de algunos motivos biográficos de tu pintura. ¿Cómo aparecer? El juego estructuralista con el cuadro, sus lí-

mites, la posibilidad de la representación acercan en esta etapa a Akerman con la pintura, o eso me parece al menos a mí. Para resumir, a lomos de esta gran melancólica, ¿podría ser Akerman tu Demócrito? Así me lo parece cuando la lenta panorámica entre enseres, frutas y muebles la encuentra periódicamente en *La Chambre*.

También te adjunto una subsección entera del libro de Burton, la que creo que podría tener una relación más directa con la última de nuestras correspondencias, si bien evidentemente toca el tema melancólico en general, a Warburg y los objetos, los vestidos... Aunque aquí se trate del tema de la «melancolía amorosa». Me fascina Burton, su manera de escribir, la riqueza de sus metáforas, que ya verás que nos llevan al tema de la caza y la carne.

Seguimos.

(Del prólogo de Jean Starobinski)

Quien para decirse a sí mismo necesita todas las grandes voces del pasado deja su propia identidad a la discreción del lector. Burton lo dice y, para decirlo, no deja de apelar a una cita que embellece: añade «el hombre de la Luna» a una frase latina tomada en préstamo: «Si te gusta el contenido y te resulta de utilidad, suponte que el autor es el hombre de la Luna o quien quieras».
[...]
La anulación (a la vez risueña y melancólica) del autor le confiere libertad completa: la de decirlo todo así como la de negarlo todo. No debe nada al lector; hará todo lo que exige el lector: «Lo negaré todo, mi último refugio, lo desmentiré todo, renunciaré a todo lo que he dicho».
[...] la libertad juguetona, el flujo verbal, el ligero desorden de las ideas que reinan a través del largo «prólogo satírico» nos inducirían más bien a pensar en lo que, en las dolencias cíclicas, se opone a la melancolía, a la vez que le sucede: la locuacidad y la verborrea inagotables del estado maníaco, la euforia que da la seguridad de poder acometer cualquier cosa: aquí un cuadro de la locura en el mundo en toda su amplitud, donde todos los pueblos, todos los individuos, todas las épocas están incluidas.

«(De Burton sobre Demócrito)

Siempre he tenido este espíritu errático, aunque no con el mismo éxito; como un *spaniel* inquieto, que ladra a todo pájaro que ve, dejando su presa, yo he seguido todo menos lo que debía, y me debo lamentar con razón y verdaderamente, «el que está en todas partes, no está en ninguna» [...] He leído muchos libros, pero con poco éxito, a

falta de un buen método; me he volcado con confusión en diversos autores en nuestras bibliotecas con pocos resultados, a falta de arte, orden, memoria y juicio. No he viajado más que por mapas o por cartas, en los que mis pensamientos desatados han vagado libremente, [...] aunque todavía vivo como estudiante colegiado, como Demócrito en su jardín, y llevo una vida monacal, «suficiente entretenimiento para mí», apartado de los tumultos y problemas del mundo, (como dijo Daniel Heins) en algún lugar alto por encima de todos vosotros. [...] Un mero espectador de las fortunas y aventuras de otros hombres, de cómo representan sus papeles, que me parece se me presentan de maneras variadas, como si de un teatro o una escena se tratase.»

«Subsección III
Atractivos artificiales del amor. Causas de la provocación a la lascivia: gestos, vestidos, dote, etc.
[...]
Cuando el arte se une a la belleza, cuando se coaligan engaños y artificios (pues, a decir verdad, el amor es una especie de prestidigitación, un juego malabar, un truco de magia), cuando ellas muestran sus bonitas manos, sus pies y hasta sus piernas, «encienden

-como dice Baltasar de Castiglione- nuestro deseo y, así, cuando se desprenden de sus miriñaques y ropajes» como hacen habitualmente, para mostrar sus delicados pololos de pura seda, sus orlas doradas, encajes, bordados (aunque parezca imposible, incluso cuando van a hacer sino poner una trampa a las perdices. Y, como con toda razón les reprende Crisóstomo, aunque «no digan nada con sus lenguas, hablan con su porte, hablan con su mirada, hablan con la presentación de sus cuerpos».
[...]
Como acertadamente observa Federico Matenesio, no les falta más que un pregonero que vaya por delante vestido de uniforme, haciendo sonar una trompeta o, por qué no, un silbato de capador de cerdo, para atraer nuestra atención.

Mirad, mirad y ved
cuál es el objeto
que atrae mi mirada.
Una bella dama pasa,
con ricos y bordados vestidos.
Dios sabrá dónde irá.
Mirad, mirad y ved.
[...]
En fin de cuentas, «las flechas del amor parten de la ropa», las mayores provocaciones lascivas proceden de los vestidos.»

BURTON, Robert: *Anatomía de la Melancolía* (3 vols.).
Asociación Española de Neuropsiquiatría, [1997, 1998, 2002]
(págs. 15, 43, 98 y 99).

« ‘Et bien des rêveurs veulent trouver dans la maison, dans la chambre, un vêtement à leur taille.’ *

Que les gestes de ce chambardement (qui est plutôt une table rase) manquent tandis que la voix les évoque, qu’ils n’arrivent qu’à retardement et incomplets, donne l’impression d’une activité purement mentale. Un personnage tout juste introduit se demande comment habiter, et le spectateur, livré à des plans d’intérieur immobiles, se voit en miroir donner le moyen d’habiter doucement et le cadre et le décor. Surtout, le regard caméra de Julie/Akerman suggère bien que, sous ses semblants de performance de body art, ce premier temps du film contient en vérité un art poétique : c’est une adresse de la cinéaste à travers les yeux de son personnage, délivrant pour nous le programme de l’œuvre à venir. Je, personnage, cinéaste, dois d’abord vider le décor, l’image, jusqu’à y trouver une page blanche. Pérec disait encore qu’en écrivant, il habitait sa feuille de papier. D’ailleurs il faisait de la page le premier espace à explorer, avant la chambre, l’appartement, l’immeuble, la rue. Pour Akerman c’est la chambre mais cela veut dire: le cadre.

La chambre de *Je, tu, il, elle* est un dispositif optique, qui fait retour sur une évidence: chambre = camera. Un personnage y est exposé, et Akerman n’a pas choisi pour rien un appartement de plain-pied, bordé d’une porte-fenêtre qui le transforme en vitrine. Dans la chambre, le personnage se révèle doucement, comme une image dans un bain chimique, et, révélé, une fois fait suffisamment le tour de la chambre et donc de lui-même, finira (mais après avoir hésité longtemps: plusieurs fois le corps va se blottir dans un coin d’ombre, comme pour y disparaître, refuser l’exposition) par rejoindre le dehors au premier tiers du film. Et en même temps que le personnage: le décor, progressivement accouché par le personnage/cinéaste. C’est pour le spectateur une expérience assez peu

commune, qui revient à voir un cinéaste construire son décor et faire son cadre sous ses yeux, depuis l'intérieur de l'image. »

*Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*.

MOMCILOVIC, Jérôme: *Chantal Akerman. Dieu se reposa, mais pas nous*. Capricci, 2018 (págs. 38 y 39).

1 may. 2018

Asunto: melancolía, apariciones, habitar, escondite

Querido A.:

Con tu permiso reutilizaré de forma un tanto libre tu propuesta desglosada de términos –melancolía, apariciones, habitar, escondite– para responder a tu mail. Me gusta la combinación que planteas. Empiezo con la idea de habitar y el encuadre –el marco– y una cita de Godard que encontré estos días a propósito de tu mail anterior. «Hay que mostrar el gesto del cine antiguo (Godard encuadra con las manos), puesto que ya no existe el encuadre. Nunca veréis a gente como Bonitzer o Lars Von Trier hacer el gesto de encuadrar, porque no lo hacen. Es lo que se llama pensar con las manos, todo creador piensa con sus manos». *Melancolía* se plantea como una escena campestre, un picnic. Leyendo el texto sobre Akerman que me dejaste aparece la cita de Bachelard: «Y muchos soñadores quieren encontrar en la casa, en el cuarto, un vestido a su medida». Genial. Mi recurrencia pictórica a los picnics o escenas de campo (los he utilizado en más ocasiones) intuyo puede venir de este mismo planteamiento ajustado a la idea de trasladar el espacio doméstico al exterior: el marco, la domesticación, las convenciones

frente a la naturaleza. Tal vez lo mismo que la tienda de campaña que utilicé en *La naturaleza del simulacro*. Volviendo a *Le Dejeuner sur l'Herbe* de Manet, en el epílogo del ensayo de Warburg se habla de su ambición al pretender abarcar todos los géneros al mismo tiempo: paisaje, retrato y bodegón o naturaleza «viva», figuras y naturaleza muerta.

En el caso de *Melancolía*, la escena parte de una fotografía que encontré en un libreto de la obra *As you like it*, en español *Como gustéis*, de Shakespeare, representada en el año 1977 en la Schaubühne de Berlín. El libreto acompañaba una serie de imágenes (grabados, fotografías, reproducciones de cuadros, instalaciones), bajo el epígrafe «Grüne Welt». En el caso de la fotografía que me sirvió de punto de partida para *Melancolía*, el pie de foto dice: *Pfadfinderinnen bei der Aufmerksamkeitsprobe*, 1912. Algo así como «Exploradoras en una prueba de atención». Supongo que se trata de la típica prueba de ordenar los objetos lo más rápido posible en un ranking de importancia según criterios de supervivencia. No sé, algo así como las pruebas características de *boy scouts* o urbanitas en situaciones amablemente ficticias. En cualquier caso, tuve claro que quería trabajar con esta escena desde el momento en que di con ella. Guardo alguna más en mi cutre-archivo que evidencian el tema en forma de aula en la naturaleza.

En *Anatomía de la Melancolía*, Burton incluye la escena de Hipócrates llegando a Abdera y saliendo de la ciudad para encontrar en el campo –un jardín o una huerta– a Demócrito sentado sobre una piedra, descalzo y sin pantalones. De los árboles cuelgan algunos animales muertos, diseccionados y él está escribiendo algo completamente abstraído. El campo frente a la ciudad o el campo frente a la corte –la huida–, la naturaleza como escondite –camuflarse–. Retomando tus términos, también las apariciones o desapariciones porque *Picnic en Hanging Rock* ronda la escena (las chicas de la fotografía me recuerdan bastante a las estudiantes de Appleyard College). ¿Cómo aparecer? o ¿cómo desaparecer? El ritual

de la salida al campo; los vestidos, los encajes, sombreros, cintas de las niñas ricas a las que se les permite quitarse los guantes una vez abandonen el pueblo; o el ir despojándose de la vestimenta en el ascenso de las tres niñas y la profesora desaparecidas. La subsección referida a los atractivos artificiales del amor, la ropa, las apariencias, lo natural frente a lo artificial que me has dejado me parece buenísima.

Considero los fragmentos de Akerman lo mejor de la entrega, perdón por decantarme. En especial *La Chambre*. Creo que me he extendido demasiado. Y todo para decir que me gustan los picnics: sentados con comida y bebida sobre la hierba, miran el paisaje o sestean y no tienen nada que decirse.

P.D.: Te dejo el escaneo de la foto protagonista del cuadro, las otras de aulas al aire libre, y una cubierta que pinté de *As you like it* como anécdota.

21 may. 2018

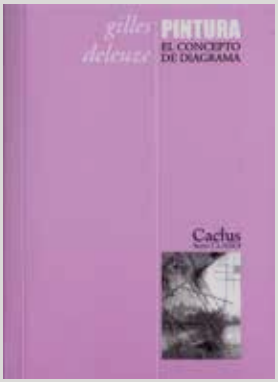
Asunto: Interludio Deleuze (foto, color, hacia la carne)

Querida Silvia:

Espero que andes bien. Aunque tenga poco tiempo y me pierda en muchos laberintos, no creas que te olvido. Me encantó tu cutre-archivo del último email, y me dio pie a pensar sobre algunos de tus cuadros, algo que se me había hecho más intensamente presente después de tu exposición del «Altar de los muertos», la idea del collage-pintado, como si por fuerte que sea la base ilustrativa-figurativa-fotográfica de tu obra, siempre todo debe pasar por la materia pictórica; en definitiva por la prueba del color, que asciende de una grisalla que amenaza toda la representación. Tenía abiertos varios frentes (a alguno de ellos volveré en algún momento: a Carlyle, Bachelard, Perec, Warburg, para ampliar o adobar cosas ya apuntadas por ti o por mí), pero las fotos, el color y la grisalla de *Melancolía* me hicieron pensar en Deleuze y su libro sobre pintura, *El concepto de diagrama*, que había leído hacía tiempo, había perdido en alguna mudanza, y volví a comprar azarosamente en Granada, durante la Feria, como si fuera una señal... (es ya muy antiguo, pero lo han vuelto a reimprimir). Al leerlo a salto de mata estos días encontré cosas que creo que nos van a ayudar (o si no, a divertir), y también puede que sea una puerta para que entre ese cuadro que falta y que vendría a relacionarse con el trozo de carne. Te he escaneado, como siempre cutre-escaneo, varias páginas, aunque merecería la pena una lectura completa, al menos de la primera parte, que me parece muy sugerente y, lo más importante, que me hizo pensar bastante en esto que había intuido ante tus cuadros, especialmente *Melancolía*. ¿Y qué sería esto? Bueno, la idea de Claudel de composición pictórica como una estructura desequilibrándose o desagregándose, algo que se va a volcar o caer: «la aurora o el nacimiento de una caída». El diagrama como ese caos-germen, catástrofe que amenaza el cuadro y que se salva gracias a una grisalla camino del color, y del que Deleuze hace una muy bella arqueología

remitiendo a Turner –de la catástrofe naval real («la catástrofe está en el corazón del acto de pintar») a las formas que se desvanecen–, Cézanne y Klee (ojo al huevo y la cosmogénesis) como núcleo duro (la quema de los Turners por parte de Ruskin también tiene que ver con nuestros cuadros prohibidos o pornográficos...). Y de ahí esa especie de balada hacia el color, de triunfo de lo pictórico más allá de la anécdota (de nuevo Manet), camino a los placeres de Deleuze, Bacon y el expresionismo abstracto, que le hace reflexionar maravillosamente sobre la carne («un pedazo de carne es formidable para un pintor») y deja unas ejemplares páginas sobre el conflicto ojo/mano, mundo visual/diagrama, y luego, mano/dedo, expresionismo/abstracción, que creo pueden resultarte muy sugerentes. Toda la idea del trazo, la mancha, la *macula* de la *malerei*, de la rebelión de la mano frente al ojo, de un más allá del caballete, creo que tiene que ver mucho contigo, y quizás esté ahí agazapada una de las razones de tus «autorretratos de la mano de la pintora».

Bueno, si conocías el libro, que es muy posible, quizás ya habías pensado en esto; también puede que no te diga nada o que no sientas así lo que dice Deleuze.



«¿Por qué es muy importante el tema de la cosa en desequilibrio? Uno de los escritores que ciertamente ha escrito más profundamente sobre la pintura es Claudel. Principalmente en un libro espléndido que se titula *L'oeil écoutez* y que se apoya sobre todo en los holandeses. Claudel lo dice muy bien. ¿Qué es una composición? Ustedes ven, eso es un término pictórico. ¿Qué es una composición en pintura? Él dice algo muy curioso, lo dice justamente a propósito de los maestros holandeses que observaba: una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose. Retenemos eso por el momento. El punto de caída: una copa de la que diríamos que va a volcarse, una cortina de la que diríamos que va a caer. No hay necesidad de invocar a Cézanne, las copas de Cézanne, el extraño desequilibrio de esas copas, como si estuvieran realmente captadas en la aurora o el nacimiento de una caída. Ya no sé quién, pero había un contemporáneo de Cézanne que hablaba de vasijas borrachas.

[...]

Y mi tema deviene este: ¿puede ser definido el acto de pintar sin referencia a una catástrofe que lo afecta? ¿No enfrenta, no comprende el acto de pintar a esta catástrofe en lo más profundo de sí mismo, incluso cuando lo que es representado no es una catástrofe? En efecto, las vasijas de Cézanne no son una catástrofe. No hay un terremoto. Por tanto, se trata de una catástrofe más profunda que afecta al acto de pintar en sí mismo. Al punto que sin ella el acto de pintar no podría ser definido.

[...]

Desde entonces es preciso creer que la catástrofe que afecta al acto de pintar es también algo más que la catástrofe. ¿Qué es? No hemos avanzado mucho. Si ustedes ven un Turner del final –si lo tienen presente en el espíritu, sino lo verán–, supongo que aceptarán el término catástrofe. ¿Pero qué es esta catástrofe? Y en ese momento llegan a nuestro auxilio esos pintores que emplean la palabra. Ellos dicen que la pintura, o el acto de

pintar, pasa por el caos o la catástrofe. Y añaden: sólo que algo sale de allí. Nuestra idea se confirma: necesidad de la catástrofe en el acto de pintar para que algo salga. ¿Qué sale de allí? Es extraño, puede ser que escoja pintores de la misma tendencia, no sé, pero la respuesta es la misma: el color. ¿Quiénes son esos pintores catástrofes? La gran palabra de Cézanne, que la catástrofe afecta al acto de pintar. ¿Para que salga qué de allí? El color. Para que el color ascienda, dice Cézanne. Y en Paul Klee: necesidad de caos para que salga de allí lo que llama el huevo o la cosmogénesis.

[...]

¿De dónde viene la locura de Van Gogh, de las relaciones con su padre o de las relaciones con el color? No lo sé, pero en todo caso el color es quizás más interesante.

[...]

Suprimir la narración y la ilustración. Ese sería el rol del diagrama y del caos-catástrofe. Y por tanto, suprimir todos lo datos figurativos, pues las figuraciones y las narraciones están dadas, son datos. Así pues, se trata de hacer pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen, para que salga de allí algo completamente distinto: el hecho.

[...]

Tomo un ejemplo particularmente célebre. Un gran cuadro del siglo XIX presenta una mujer desnuda en un bosque. Una mujer desnuda y hombres vestidos. Cuadro que produjo escándalo, en efecto, desde el punto de vista figurativo. Ustedes lo aprehenden pictóricamente cuando suprimen toda historia. Si hubiera una historia, esa historia no podría ser más que repugnante. ¿Qué es esa mujer desnuda sentada en la hierba con esos hombres vestidos? Sería una historia de pequeños perversos. ¿Cómo suprimir todo dato narrativo, todo dato figurativo, para hacer surgir el hecho pictórico de ese cuerpo desnudo en relación a los cuerpos vestidos, la gama de colores o la gama de luz, etc.?

[...]

Y hay otra cosa que me parece muy curiosa. Diría que Bacon muestra también –vamos a verlo– cómo pueden corto-circuitarse temas diferentes de un pintor. Bacon ha hecho gran cantidad de trozos de carne. Los llama con un nombre especialmente coqueto: «crucifixiones». Pedazos de carne que él llama crucifixiones. Pocos pintores han resistido a los pedazos de carne. Un pedazo de carne es formidable para un pintor. Quiero decir que hay una tal matriz de colores... Algunos pintores son particularmente conocidos por sus pedazos de carne. Hay al menos un gran trozo de carne de Rembrandt que es una maravilla, una osamenta. Y luego están las series infinitas, pero tan bellas de Soutine. Ahora bien, cuando ustedes ven los trozos figurativamente, se puede decir que hay al menos tres pintores –Rembrandt, Soutine y Bacon– que han representado trozos de carne y osamentas enteras. Bueno, figurativamente y narrativamente, de acuerdo. Hasta allí, ningún interés. Pero si me pregunto qué es lo que le interesa a Bacon de los pedazos de carne, forzosamente no es lo mismo que le interesa a Soutine o a Rembrandt.

Me parece –sería preciso que crean todo esto, que hay algo muy curioso en los pedazos de carne–. Es que él vive el pedazo de carne, la osamenta, como siendo un movimiento. Hasta aquí de seguro eso no es nuevo. Pero se trata de un movimiento por el cual la carne se despega de los huesos. La carne se despega de los huesos como si en lugar de una organización en un cuerpo viviente, hubiera una especie de organización carne-huesos. En Bacon, la osamenta se distingue del cuerpo viviente en que la carne no deviene en absoluto blanda, es una carne firme y que se despega de los huesos. Literalmente –no encuentro nada mejor– es una carne que desciende de los huesos. Es eso lo que interesa en un pedazo de carne: que la carne desciende de los huesos. ¡¿Hay que hacerlo, no?! ¿Cómo pintar una carne que desciende de los huesos? No hay receta. Es una fuerza. Hay una fuerza de gravedad propia de la carne. Es eso lo que le interesa a Bacon de la carne: una fuerza por la cual la carne desciende de los huesos.

[...]

¿Saben cómo el alemán dice «pintura»? Dice *malerei*. El pintor es el *maler*. ¡El genio de las lenguas! Esto es muy importante porque la palabra alemana nos servirá más tarde, no responde en absoluto a la palabra francesa, no hay correspondencia. ¿Qué es *male*? Es una palabra que posee una etimología latina, que viene de macula. ¿Qué es macula? Es la mancha. Así pues, el pintor para los alemanes es –como naturalmente lo vemos a través de la lengua– el manchista. ¿Por qué me parece importante? Porque es completamente distinta de la palabra francesa *peinture*. La palabra alemana corre la pintura hacia la pareja trazos/manchas, es decir hacia la realidad manual de la pintura, mientras que la palabra francesa, que viene de *pingere*, corre la pintura hacia su realidad visual.

[...]

No digo que la pintura no resuelva la tensión ojo-mano, digo que hay siempre un momento en la pintura o en un aspecto de un cuadro en que la mano y el ojo se enfrentan como enemigos. Y es quizás uno de los momentos más interesantes de la pintura.

Lo hemos visto, les he dado la respuesta: el gris. El diagrama es el gris, los dos grises, porque el gris es doble. El gris es el gris del negro/blanco en el que se derrumban todas las coordenadas visuales o –diría también– del cual va a salir la gama de la luz. Y es a la vez el gris del verde/rojo del cual va a salir la gama de los colores. Lo que va a salir del diagrama es la doble gama pictórica luz/color.

[...]

Observen que siempre habrá un problema que atravesará toda la historia de la pintura: ¿qué hacer con la carne cuando somos coloristas? Es incluso en esto que, extrañamente, la pintura y los fenomenólogos se han encontrado tanto, por el hecho de que unos y otros están tan animados por el tema de la carne, del cuerpo encarnado. Merleau-Ponty encontró la pintura a partir del problema de la carne. ¿Qué hacer con la carne?

He marcado una muy bella frase de Goethe, sólo para mezclar todo: «Para la carne el color debe estar absolutamente liberado de su estado elemental». La carne plantea un problema raro a la pintura. ¿Cómo hacer la carne sin caer en la grisalla? Incluso en el caso del impresionismo, la carne va a plantear entonces un problema redoblado. ¿Cómo tratar la carne? Con las cosas no es nada, pero la carne no es lo más brillante, ¿no? ¿Cómo hacer que la carne deje de ser una albóndiga? ¡Esto es difícil! Hace falta un tratamiento particular del color.

En *La Bella Ángela* es formidable, puesto que tienen dos tratamientos del color correspondientes a vuestros dos elementos pictóricos. Evidentemente en los egipcios no era así. Por eso es un gran cuadro moderno, tienen ahí un tratamiento de la carne. Avanzo un poco, anticipo: finalmente, una de las grandes soluciones del tratamiento de la carne, del tratamiento pictórico de la carne, será lo que llamamos los tonos rotos. ¿Qué es el tono roto? Veremos más tarde, no importa, aquí situamos una palabra, una nueva categoría en el color. Es con tonos rotos que Van Gogh y Gauguin, por ejemplo, tratan la carne.

Bueno, tienen entonces dos elementos: tratamiento del color por tonos rotos en la forma, en la figura; y tratamiento del color en el color liso, tratamiento del fondo.

Y Gauguin se sirve de un método que un tipo, un pintor secundario de esa época había intentado poner de moda y había bautizado «tabicamiento».»

DELEUZE, Gilles: *Pintura. El concepto de diagrama*. Editorial Cactus, 2008 (Págs. 23-26, 66 y 67, 73 y 74, 97-99).

22 may. 2018

Asunto: Respuesta Interludio Deleuze

Querido A.:
Gracias por el formidable envío. No conocía este libro de Deleuze pero tiene párrafos iluminadores y con sorprendentes coincidencias en relación a la composición (el desequilibrio) y la gama cromática de *Melancolía.* ¡Qué bueno!

Ayer tuve una jornada de pintura dura. Empecé temprano y acabé completamente empachada a eso de las nueve de la noche (te aseguro que «la catástrofe está en el corazón del acto de pintar»). Vi tu mail y, a pesar de saber que no estaba en condiciones, me puse a leer los escaneos y disfruté con las páginas de Deleuze. Dormí muy muy bien, eso sí.

Otra idea que me ha enganchado es la que propone Bacon en relación a *Los Bañistas*; la explicación del hecho pictórico a partir de la coexistencia necesaria sin ninguna historia que contar. Suprimir la narración. Siguiendo con Bacon, por casualidad ojeé otro ensayo de Deleuze hace pocos días buscando ideas para el ya famoso tema de la carne. Se titula *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. En concreto el apartado titulado: «El cuerpo, la carne animal y el espíritu, el devenir animal». Esta temática ronda también las pinturas en las que estoy trabajando para la exposición de otoño.

Me gusta que las entregas sean así de espaciadas. Ahora soy yo la que me tengo que poner a trabajar.

P.D.: Tu pregunta en el mail (¿y qué sería esto?) al estilo Deleuze... ¡Genial!

29 nov. 2018

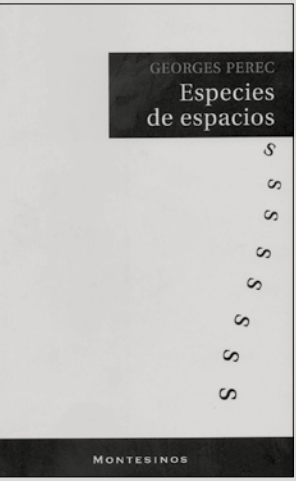
Asunto: Espacios, Perec, Nostalgias, Frampton

Querida Silvia:
Antes del parón se me quedó esto en el aire. No estoy muy seguro de que sirva, pero te lo quería enviar ya porque noté que se me estaban olvidando los motivos. Georges Perec y Hollis Frampton son dos autores que me interesan mucho aunque debo decir que no he profundizado demasiado en ninguno de ellos, son sólo intuiciones de que pueden venir bien. Este envío viene motivado por *Melancolía*, aunque tiene que ver con mucha de tu producción, a partir de una idea fuerte del espacio pictórico, con la intención de igualar esta dimensión a la del tiempo, que siempre tuvo como más prestigio. Así, se encabalga Perec sobre Bachelard, y le insuflamos un poco de juego a la lírica. Todo parte, quizás, de esa página de Perec que te mando en la que se pregunta por qué solemos llevar reloj pero no brújula. Perec hizo algo de cine, y de lo que he visto me gusta especialmente *Le lieux d'une fugue* (1978), donde, un poco como a Proust, le viene un recuerdo de repente, pero este no reverdece en la introspección, sino al regresar a los espacios, a los lugares en el presente, que fueron los de una escapada un día de colegio. Leyendo *Especies de espacios* de Perec me encontré cerca del espíritu de tus cuadros, donde los espacios se entremezclan, entran en fricción, los territorios se producen y reproducen, y los objetos retoman la vía del enigma. Te pongo algunas páginas, que bien podrían ser otras... Como digo es un tema a desarrollar y profundizar, una historia de restos, de estratos.

Por otro lado, pero en relación con las potencias del espacio y el tiempo, te traigo un clásico del cine experimental, *(nostalgia),* de Hollis Frampton. Tengo una copia que tendré que localizar y también tengo el texto completo en inglés de la voz en off que se escucha, que es de Michael Snow. La idea que subyace aquí se relaciona algo, de nuevo, con la de

desastre, la grisalla, como origen de la pintura (el diagrama de Deleuze), y, en relación con *Melancolía*, me hace pensar en tu vínculo con las fotografías que le dieron origen, y con las inscripciones personales o biográficas en este cuadro y en otros. Las fotos, como los objetos de Perec o en Warburg, son extensión de la personalidad y fuente de melancolía, y encierran un torbellino de tiempo del que nos apoderamos. Frampton plantea aquí un juego, puede que muy serio, entre el pasado y el presente, la fotografía y el film y el silencio y el lenguaje. No sé, la verdad, si esto te llama la atención o te queda lejos, pero el paralelismo con tu trabajo lo encontraría en la manera con la que le das nueva vida a objetos/espacios/historias, que entre otras cosas es lo que aquí hace Frampton con las instantáneas de su pasado de fotógrafo, un tiempo clausurado que sin embargo vuelve a ponerse en marcha y sale ardiendo en un nuevo éxtasis en el roce de palabra e imagen, de pasado y presente, aquí descabalgados. Siempre me pareció que *(nostalgia)* es como el esqueleto de toda película. Es decir, que todas las películas son en cierta medida *(nostalgia)*: al principio va todo bien, luego nos perdemos, más tarde entendemos de qué va, y quedamos presos de un suspense calculado; sabemos que algo pasará, que llegará una imagen que dará sentido a lo que oímos, nos lo podemos hasta imaginar, y luego llega, y quizás no haya pasado demasiado o nos haya desilusionado. A su vez, porque uno nunca entiende del todo las imágenes, es decir, siempre hay algo que escapa al lenguaje, tanto si son fijas y han perdido el contexto, como si son móviles. Puede también que siempre las miremos como miramos atrás, con nostalgia, que éste sea un sentimiento inevitable, y que eso se traduzca en una no correspondencia entre las cosas como fueron y el discurso con el que las recordamos. En todo caso, y en resumen, en tu pintura, el fuego es el color amenazando la figura, y *Melancolía* lo explicita, como una extraña guía para el resto de los cuadros. Te adjunto dos páginas de un libro de Rachel Wood, así académico sobre la película. Tengo pendiente regresar a los textos de Frampton, que son buenísimos, y perfilar todo esto mucho mejor.

Bueno, lo leo y veo que está escrito bastante rápido y mal. Pero te lo envío. No tengo el escáner en casa y voy a hacerte fotos... es decir, que todo empeora...



«*Pequeño problema*
Cuando en una habitación dada se cambia de sitio la cama, ¿se puede decir que se cambia la habitación, o qué?
(Cf. topo-análisis).

Vivir en una habitación ¿qué es? ¿Vivir en un sitio es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno? ¿Cuando se han puesto a remojo los tres pares de calcetines en un barreño de plástico rosa? ¿Cuando se han recalentado unos espaguetis en un camping-gas? ¿Cuando se han utilizado todas las perchas descabaladas del guardarropa? ¿Cuando se ha clavado en la pared una vieja postal que representa el sueño de Santa Úrsula de Carpaccio? ¿Cuando se han experimentado allí las ansias de la espera, o las exaltaciones de la pasión, o los tormentos del dolor de muelas? ¿Cuando se han vestido las ventanas con cortinas al gusto y colocado el papel pintado y acuchillado el parquet?

Pequeño pensamiento plácido nº 2
El tiempo que pasa (mi Historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos-rotuladores ya secos desde hace tiempo, carpetas, vasos perdidos y vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna.

La vida de barrio

[...]

Evidentemente podríamos cultivar estas costumbres, ir siempre al mismo carnicero, dejar los paquetes en el ultramarinos, abrir una cuenta en el droguero, llamar a la farmacéutica por su nombre, confiar el gato a la vendedora de periódicos, pero por mucho que se hiciera, todo esto no constituiría una vida, no podría crear la ilusión de ser la vida: crearía un espacio familiar, suscitaría un itinerario (salir de casa, ir a comprar el periódico de la tarde, un paquete de cigarrillos, un paquete de detergente en polvo, un kilo de cerezas, etc.), pretexto acompañado de algunos apretones de manos un tanto lánguidos, buenos días señora Chamissac, buenos días señor Fernan buenos días señorita Jeanne, pero nunca sería más que una dulzona apariencia de la necesidad, una manera de envolver lo mercantil.

La muerte del barrio

[...]

¿Por qué no privilegiar la dispersión? En lugar de vivir en un único lugar y procurar identificarse con él, ¿por qué no tener cinco o seis habitaciones diseminadas por París? Iría a dormir a Denfert, escribiría en la plaza Volante, oiría música en la plaza de Clichy, haría el amor en la poterna de los álamos, comería en la calle Tombe-Issoire cerca del parque Monceau, etc. ¿Acaso esto es más estúpido que poner a todos los comerciantes de muebles en Saint-Antoine, a todos los comerciantes de cristal en la calle Paradis, a todos los sastres en la calle Sentier, a todos los judíos en la calle Rosiers, a todos los estudiantes en el barrio Latino, a todos los editores en Saint-Sulpice, a todos los médicos en Harley Street, a todos los negros en Haarlem?

El espacio parece estar más domesticado o ser más inofensivo que el tiempo: en todos los sitios encontramos gente que lleva reloj, pero es muy raro encontrar gente que lleve brújula. Necesitamos saber la hora en todo momento (¿hay alguien todavía que sepa deducirla de la posición del sol?) pero nunca nos preguntamos dónde estamos. Creemos saberlo: estoy en mi casa, en la oficina, en el metro, en la calle. [...] O también, en un momento preciso del día, interrogarse de un modo más sistemático sobre las posiciones que ocupan, los unos respecto a los otros y respecto a nosotros, algunos de nuestros amigos: enumerar las diferencias de nivel (los que como nosotros viven en un primer piso, los que viven en el quinto, en el once, etc.), las orientaciones, imaginar su desplazamiento en el espacio.»

San Jerónimo en su escritorio
por Antonello de Messina (Londres, National Gallery)
El escritorio es un mueble de madera colocado sobre el enlosado de una catedral. Reposa sobre un estrado al que se accede por tres peldaños y comprende fundamentalmente seis casilleros cargados de libros y de diversos objetos (sobre todo cajas y un jarrón), y una superficie de trabajo, la parte plana de la cual sostiene dos libros, un tintero y una pluma, y la parte inclinada el libro que el santo está leyendo. Todos sus elementos son fijos, es decir, constituyen el mueble propiamente dicho, pero además sobre el estrado hay un asiento sobre el cual está sentado el santo, y un arca.

El santo se ha descalzado para subir al estrado. Ha dejado su sombrero de cardenal sobre el arca. Está vestido con un hábito rojo (de cardenal) y en la cabeza lleva una especie de solideo igualmente rojo. Está muy derecho en su asiento, y muy lejos del libro que está leyendo. Sus dedos se han deslizado entre las hojas, como si estuviera simplemente hojeando el libro, o como si necesitara repasar fragmentos anteriores de su lectura. Encima de uno de los estantes, frente al santo y muy por encima de él, se erige un minúsculo Cristo crucificado.

A un lado de las estanterías están colocadas dos páteras austeras, y sobre una de ellas hay una tela que quizá es un amito o una estola, pero lo más verosímil es que se trate de una servilleta.

En un saliente del estrado hay dos macetas con plantas, una de las cuales quizá es un naranjo enano, y un gatito atigrado cuya postura invita a pensar que se encuentra en estado de sueño ligero. Por encima del naranjo, sobre el tablero de la superficie de trabajo, hay una etiqueta fijada que, como casi siempre en Antonello de Messina, reproduce el nombre del pintor y la fecha de realización del cuadro.

A cada lado y por encima del despacho, se puede uno hacer una idea del resto de la catedral. Se encuentra vacía, si exceptuamos a un león situado a la derecha y que, con una pata en el aire, parece dudar en venir a molestar al santo en su trabajo. En el recuadro de las altas y estrechas ventanas de arriba, aparecen siete pájaros. A través de las ventanas de abajo se puede contemplar un paisaje ligeramente accidentado, un ciprés, varios olivos, un castillo, un río con dos personajes que están remando y tres que pescan.

El conjunto puede verse por una vasta abertura ojival apoyada por un pavo real y una avecilla rapaz que posan complacientemente junto a un magnífico barreño de cobre.

Todo el espacio se organiza por entero alrededor de este mueble (y el mueble se organiza por entero alrededor del libro): la arquitectura glacial de la iglesia (la desnudez de su enlosado, la hostilidad de sus pilares) queda anulada: sus perspectivas y sus verticales

ya no delimitan el único lugar de una fe sublime; sólo están presentes para dar al mueble su escala, permitirle su inscripción: en el centro de lo inhabitable, el mueble define un espacio domesticado que los gatos, los libros y los hombres habitan con serenidad.

El espacio (continuación y fin)
[...]
El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.»

PEREC, Georges: *Especies de Espacios*. Editorial Montesinos, 2001 (págs. 94-96, 48-49,132-4,139).

5 dic. 2018

Asunto: Respuesta a Espacios, Perec, Nostalgias, Frampton

Querido A.:
Me interesa mucho lo que planteas. Es curioso porque toda esta cuestión relacionada con el espacio y los objetos la estoy revisando estos días con la obra de Mario Praz. Tengo entre manos su biografía titulada *La casa de la vida,* creo que te lo comenté, y no deja de ser eso: contar sus hechos biográficos a partir de las cosas que le rodean, partiendo de un barrio, una calle y un piso bastante peculiar en Roma. Al leer este propósito de biografía iconográfica, una tiene la sensación de que esa obsesión por las cosas –en su caso por el coleccionismo de finales del XVIII y principios del XIX– deviene en un estado de

nostalgia, tal y como tú señalas, casi perpetuo. Era un tipo raro, huraño y al que parece ser se consideraba gafe (él parecía sentirse cómodo con la idea). Otra de las reincidencias de quienes lo conocieron es la de «su soledad melancólica». Siguiendo con el material que envías, el hecho de que aparezca también el cuadro de Messina y cómo se plantea el valor de la composición en torno al mueble me encanta.

Después de darle vueltas a tu idea del color, está claro que en *Melancolía* parece haber tres planos: uno en blanco y negro, el de los objetos; otro en duotono, el de las dos figuras fantasmagóricas, y por último el del color en los personajes más personales –autobiográficos– y en el contexto natural. Te confieso que fui trabajando en la composición resolviendo sin más y sin apenas ningún planteamiento teórico respecto al color. Cosas que pasan.

Para acabar sólo quería dejarte un párrafo del prólogo de J.F. Yvars de *La casa de la vida*; el prólogo es muy breve pero está bastante bien: «Para el escritor, el arte produce un *shock* de reconocimiento. De súbito, ante un objeto trivial, un paisajito de repertorio que amuebla un saturado recibidor, dispara en la imaginación del espectador una irrefrenable secuencia asociativa de motivos entrecruzados –sensoriales, perceptivos, históricos, incluso anecdóticos y personales–. Aquí radica la grandeza del arte, ajeno siempre a las abstracciones de estilo y manera. Entender el arte es poseer una habilidad particular para captar el aire familiar de un objeto que desconcierta de improviso a nuestra sensibilidad, es rescatar las contradicciones «presencias del instante», que configuran el contenido confesado de la obra ensayística de Praz».

Gracias de nuevo, ha sido una sorpresa encantadora. No me esperaba para nada este regalo en la prórroga y a la espera del veredicto.

5 jul. 2020

Asunto: Cosillas

Querida Silvia:

Finalmente van unas reflexiones, traducidas por mí del francés de aquella manera, de Jean Louis Schefer sobre un cuadro de Dosso Dossi que pueden venirnos bien tanto para *Melancolía* como para *La naturaleza del simulacro* (incluso convendrían para aquel otro cuadro desestimado sobre las mutaciones/transformaciones de lo humano-animal). Además de que la traducción no es buena, je, Schefer siempre es misterioso, y habla desde una subjetividad sentimentalizada con la que retuerce sus profundos conocimientos de pintura. Además del texto, del cuadro, de la mano de la maga, de la naturaleza, el encantamiento, la transformación, y todo lo que implica el potencial metafórico de esta imagen, te envío una foto que encontré sobre la restauración del cuadro, donde se ve que, inicial-

mente, Dossi pintó al caballero que luego transformó en perro, lo que le da al cuadro y al texto de Schefer una profundidad nueva (me parece). La imagen de la radiografía ya de por sí es muy sugerente.

> «Esta es una maga. Con la mano izquierda enciende una antorcha en un fuego mientras sujeta una tabla de cera sobre la que ha trazado figuras geométricas (dos triángulos y un círculo inscrito en un polígono) que evidentemente representan las figuras madre de la operación de magia. La maga está sentada en el centro del círculo de los encantamientos [...] ¿Dónde se encuentra el centro del cuadro? En la luz del rostro, en la mirada del perro, fijo, suplicante, apostado detrás de la armadura que portaba cuando era hombre y sobre la que se posa un horrible pájaro congestionado, o quizás sea más bien el alto de la coraza que portaba la maga y que se ha quitado para llevar a cabo la operación. El cuadro es el retrato de una operación mágica, el tema mismo es entonces un encanto. [...] Mirada de piedad del perro de las metamorfosis, un hombre verdadero caído en el hechizo. La antorcha va a meter fuego a las estatuillas del encantamiento atadas a un tronco del árbol.
>
> La identificación del personaje femenino resulta complicada [...] El retrato es aquí también un enigma. Este bello retrato de mujer vestida suntuosamente, peinada a la manera de las Sibilas de la pintura (como aquella de Guercino), se relacionaría probablemente con su operación; su magia es de orden cabalístico (su «cuadro» está cubierto de figuras geométricas que son módulos de reducciones formales), ella es una pariente cercana de la *Melancolía* de Durero contemplando los estados de definición de los cuerpos, aquí en un estado de esbozo o en mutación: transformaciones fracasadas. Pero se trata de una geometría mágica. ¿Podría ser también una Sibila armada destruyendo ídolos? [...]
>
> La maga está adosada a la naturaleza [...] Lo que ella produce, lo que ella lía, es una serie declinada de caricaturas resultado de su arte (pues ella las hace o las deshace):

degradaciones de cuerpos. Ella encadena a seres intermediarios, manipula, guiada por una tabla geométrica elemental, una zona infrahumana.

Ella es una obra maestra en su traje oriental inventado con la prisa y la presteza de un disfraz de teatro caído encima (como en Rembrandt); ella atestigua de una impotencia del arte del vínculo mágico; la geometría esclaviza a los cuerpos a grados inferiores de su realidad, pero su eficacidad mágica reside precisamente en esta reducción. ¿Ella hace o deshace? ¿Ata o desata?

Muy bello retrato de proyección de la Pintura, esta mujer retirada sobre un fondo de paisaje claramente veneciano que hace pensar en Giorgione, en Tiziano. La única magia real es a la vez la pintura que ella encarna y las metamorfosis que ella trabaja: monstruos o mutantes, es decir, cuerpos de una inestable definición. Melancolía de la naturaleza, y precisamente en esta imagen de paraíso campestre hecho para los hombres que charlan en un recodo del valle, delante de una plaza fuerte enclavada por torres redondas y que corona la amenaza de una misteriosa Torre de Babel abocetada, otro monumento de la vanidad cerrando el horizonte, como la armadura, la urraca desplumada y el perro que sirve, la mirada fija de sus ojos rojos, de extraño *Ecce homo*.»

SCHEFER, Jean-Louis: *Une maison de peinture*, (págs. 245-247).

8 jul. 2020

Asunto: Respuesta a Cosillas

Querido A.:

El texto traducido de Schefer me ha parecido buenísimo. Lo he disfrutado. No conocía este cuadro de Dosso Dossi y toda la historia alrededor de la magia, las figuras, las formas geométricas y la fantasmagoría del caballero sustituido dan forma a un material muy sugerente. La idea del ropaje caído y del disfraz me parece un acierto de interpretación como tú dices, desde una subjetividad sentimentalizada muy muy retorcida y muy en tu estilo por otra parte. Cuando hagamos acopio de las entradas y los materiales ya vemos con qué cuadro la relacionamos, o incluso puede funcionar de forma abierta con ambos, *La naturaleza del simulacro* o *Melancolía*; yo en principio lo veo más con el segundo. Busqué referencias acerca del libro de Schefer y es una joyita de edición especial. ¡Qué buena biblioteca!

Cuarta entrega

11 sept. 2013
Asunto: Cuarta entrega

Querido A.:
Te dejo la siguiente entrega, la cuarta. Un formato pequeño de 33 x 41 cm. Técnica, acrílico sobre lienzo. Título, *Carne*.

Espero que te resulte interesante.

19 sept. 2013
Asunto: Algo antes del diluvio

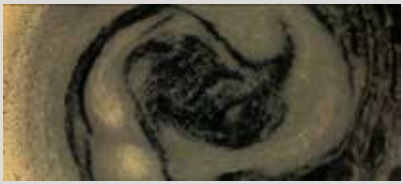
Querida Silvia:
Como se me acumula la tarea y tenía miedo de entrar en un silencio administrativo grave, decidí forzar la máquina para al menos enviarte algo lo antes posible. Tengo otras ideas sobre el cuadro, pero debo volver a ver cosas y releer otras para saber si las pistas llevan a algún sitio. Esta respuesta primera, por otro lado, para mí da la clave del cuadro, lo demás sería accesorio aunque quizás interesante. Podría resumirse así: Proust-Telescopio-Godard. O también: Proust y sus lentes de aumento, o Godard y la galaxia en una taza de café. Ando cansado, como puedes comprobar... Espero al menos que te guste. La película es *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967).

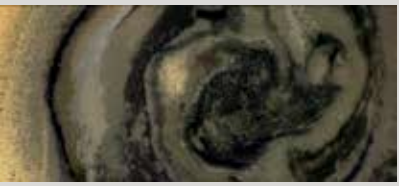
Carne

Acrílico sobre lienzo, 33 x 41 cm

«Nadie entendió nada. Hasta los que fueron favorables a mi percepción de las verdades que quería luego grabar en el templo me felicitaron por haberles descubierto «al microscopio» –cuando la verdad es que me había servido de un telescopio– unas cosas muy pequeñas al parecer, pero porque estaban situadas a gran distancia, y que cada una de ellas era un mundo. Allí donde yo buscaba las grandes leyes, me llamaban desenterrador de detalles.»

PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Alianza, 2006 (pág. 412).





... when the future
is more present than the present.

... when distant galaxies
are on my doorstep.

My fellow creature, my brother.

Where do we start?
But start what?

God created
heaven and earth, sure.

but that's too easy.

We should put it better.

Say that the limits of language
are the world's limits.

that the limits of my language
are my world's limits.

and that when I speak,
I limit the world, I finish it.

And one inevitable
and mysterious day

death will come
and abolish these limits.

and there will be
no questions nor answers.

It will all be a blur.

But if by chance
things come into focus again,

it may only be
with the advent of conscience.

Everything will follow from there.

19 sept. 2013

Asunto: Respuesta a Algo antes del diluvio

Querido A.:
El texto maravilloso: breve y certero. Me gustan las dos propuestas. La primera más loca, la segunda más poética. Los fotogramas de Godard son pura poesía. Interesante la relación abstracta de las vetas –madera/carne– con las ondas del líquido, el café o la galaxia...

Gracias por el material y por tu tiempo. Los silencios son necesarios; eso le da tensión al asunto.

9 dic. 2013

Asunto: Texturas

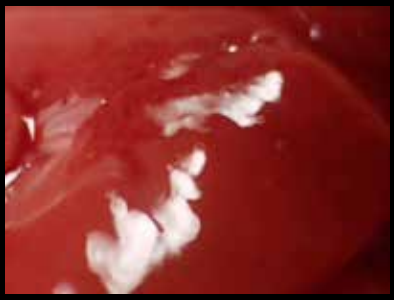
Después de este mes interminable, me he vuelto a centrar un poco en nuestra cuarta entrega. Después de Proust/Godard, te hago llegar dos series de imágenes. Ambas son de películas de apenas veinte minutos. Una es de una cineasta experimental británica, Samantha Rebello, que en 2010 rodó *Forms are not self subsistent substances*. De aquí, en relación con tu cuadro, me interesa sobre todo cómo los juegos con el dispositivo cinematográfico, el punto de vista, el encuadre o el foco, transforman la realidad y en cierta medida la trascienden: la idea sencilla de volver a ver con otros ojos lo que estamos acostumbrados a ver (la relación con la comida y la carne es en este caso un azar afortunado). La segunda es de *La sangre de las bestias*, un clásico de Franju rodado en 1949 y con evidente relación

con la resaca de la Segunda Guerra Mundial. La copia no es muy buena y las capturas son pequeñas. Son momentos bellos y terribles, y quizás también una puerta para superar lo real, en este caso camino de una poética onírico-siniestra y surreal.

Tengo que madurar otra idea con respecto al cuadro, con que quizás haya otra respuesta. Si veo que no cuaja, ya te aviso.

A.

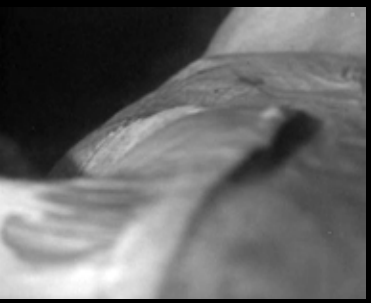
flesch

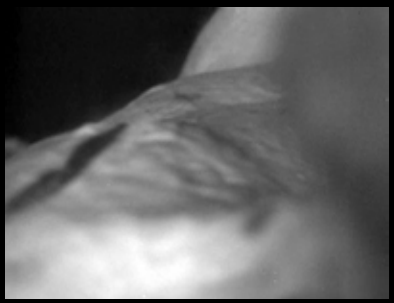


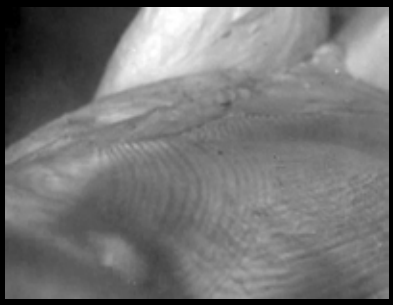
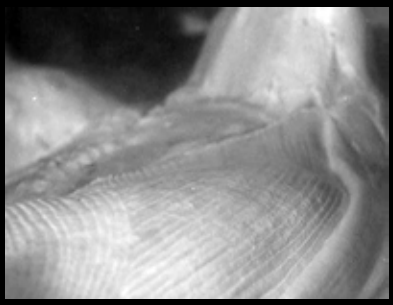
el junco, o caña...

...el mazo...

...y la pistola de proyectil retenido,
cuyo impacto mata al animal al instante.





9 dic. 2014

Asunto: Respuesta a Texturas

Querido A.:
¡Gran tanda de coincidencias! En especial las capturas de Samantha Rebello y algunas de las perspectivas, bastante repulsivas, todo hay que decirlo, de la carne. De la segunda también hay planos buenísimos. Nada que añadir a tu maravillosa reflexión.

Estos días estoy intentando sacar algo en claro de la lectura de *La Montaña Mágica*, fotos antiguas y libros que por casualidad he ido encontrando en librerías de viejo. Pensando en la posibilidad de vincular ideas con algunos textos –T.S. Eliot, Virginia Woolf– pero todavía está todo muy muy verde... Te iré contando si es que algo de todo esto llega a buen puerto.

24 ene. 2014

Asunto: Hambre de buey

Querida Silvia:
La verdad es que ando muy liado pero tenía en mente aún esta idea. Como suele ocurrir, al llevarla a la práctica me parece bastante sosa, pero bueno, después de tanto esperar, no puedo sino mandártela.

Encontrarás adjuntas una serie de imágenes sueltas, son de *Vers le Sud* (Johan Van der Keuken, 1981). Agrupadas, varias que pertenecen a *Os canibais* (Manoel de Oliveira,

1988). Entre ambas un texto de Giorgio Agamben sobre la bulimia, los excesos, la devoración insaciable y nuestro problema con lo festivo.

Me temo que tendremos que seguir a este ritmo lento y precario...

«En las lenguas modernas, el término griego para el hambre de buey se mantuvo en la terminología médica para designar un trastorno de la alimentación que se volvió común en las sociedades opulentas a partir de finales de los años setenta del siglo XX. La sintomatología de este trastorno (que muchas veces se presenta en conexión con el trastorno opuesto y simétrico, la anorexia nerviosa) se caracteriza por episodios recurrentes de orgía alimenticia, por la sensación de pérdida de control sobre el comer durante el atracón y por el recurso a prácticas eméticas después del episodio bulímico. Se ha notado que los trastornos de la alimentación –que empiezan a observarse esporádicamente en la segunda mitad del siglo XIX y sólo en nuestra época adquieren los rasgos de una epidemia– tienen su precursor en la esfera religiosa, en los ayunos rituales (las «santas anoréxicas» de la Edad Media) y en su opuesto, en los banquetes ligados a las fiestas (el mismo término *eating binges* [atracones de comida], que en el DSM en uso entre los psiquiatras estadounidenses define los episodios bulímicos, se refiere en el origen a los excesos alimenticios durante las celebraciones festivas; y hay fiestas, como el Ramadán islámico, que parecen consistir en una simple y pura alternancia ritual de anorexia y bulimia, de ayuno y banquete) .

Desde esta perspectiva, podríamos considerar que de algún modo la bulimia nerviosa está ligada a la fiesta homónima que Plutarco nos ha descrito. Así como el esclavo expulsado de la casa a golpes de vara de agnocasto personificaba en el propio cuerpo el hambre de buey que se buscaba remover de la ciudad, para dar lugar al comer festivo, así el bulímico, con su apetito insaciable, vive en su propia carne un hambre de buey que se ha vuelto imposible expulsar de la ciudad. Muchas veces obeso, inseguro, incapaz de controlarse y, por esta razón (a diferencia del anoréxico), objeto de una fuerte desaprobación social, el bulímico es el inútil chivo expiatorio de la imposibilidad en nuestro tiempo de un auténtico comportamiento festivo, el residuo inservible de una ceremonia purificadora cuyo significado se ha perdido en las sociedades contemporáneas.»

AGAMBEN, Giorgio: «Un hambre de buey». En *Desnudez*, Adriana Hidalgo, 2011 (págs. 157-158).

But I have a question for you
which may seem strange.

If I was inanimate, a living corpse.

Somehow artificially reanimated,

so that my brain could think,

so that my heart could beat,
but my body was dead.

Would you still be able to kiss me
without disgust?

Could you lay your head
on the chest of a corpse?

Love me for what I am.

Indeed. We've eaten him.

Eaten him and not even enjoyed it!

25 ene. 2014

Asunto: Respuesta a Hambre de buey

¡Qué bueno! El recorrido es perfecto: Godard y Proust, el matadero, la forma, la escala y las posibilidades matéricas, la huella y la sangre, canibalismo y «El hambre de buey»... ¡Me encanta!

Desnudez de Agamben me lo compré pero en una edición de Anagrama el mes pasado en una librería con títulos en español que acaban de abrir en Berlín. No he llegado todavía a ese ensayo -creo que es el último- pero cae hoy mismo.

Gracias, el material es perfecto.

Quinta entrega

29 ene. 2014

Asunto: quinta entrega

Querido A.:

Recibí el material de Tacita Dean. Ayer lo descargué y le pude echar un vistazo por la noche; mil gracias. Aprovecho y te dejo la siguiente entrega. De nuevo una apropiación pictórica. En el envío va la reproducción de ambas: original de Velázquez y apropiación. A ver qué te parece.

Infanta
Óleo sobre lienzo, 50 x 35 cm

30 mar. 2014
Asunto: Actriz (1)

Querida Silvia:
Hoy al fin encontré un rato y me puse a preparar algo de lo que había pensado. Aquí se trata de plantear algo simple y sencillo: la actriz como representación, la actriz como cuerpo, el afeite y la desnudez, el deseo ensalzado por la representación frente al que supura de la verdad y de un determinado desamparo (no exento de violencia y de sadismo). En este tema del creador y la modelo puede que cine y pintura se abracen de un modo especial.

Bueno, quizás demasiado poco para tanto tiempo de silencio. Pero habrá un Actriz (2), también con Renoir, y a lo mejor algo más...

Elena et les hommes (Jean Renoir, 1956).
Stromboli (Roberto Rossellini, 1950).

31 mar. 2014

Asunto: Respuesta a Actriz (1)

Querido A.:

Me gusta el planteamiento ya desde el principio con los créditos tan formalmente dispares de ambas películas. Por casualidad, hace un par de semanas releí *La linterna mágica* de Ingmar Bergman y no deja en muy buen lugar a la actriz durante la filmación de *Sonata de Otoño*. Bergman especifica que ya está enferma y un poco superada pero el retrato de rodaje es muy duro; me sorprendió. Para mi gusto Ingrid Bergman está especialmente bien en todas las películas de Rossellini y *Viaggio in Italia* es mi favorita sin duda. Creo que tu elección es realmente acertada porque ella físicamente refleja muy bien esa dualidad de la que hablas en el mail.

1 jun. 2014

Asunto: Actriz (2)

Te envío una serie de fotogramas capturados de los brutos del rodaje de *Une partie de campagne* de Renoir. De aquí me interesa, en relación al juego entre los cuadros, la noción de intervalo entre ficción o representación y realidad, una tierra de nadie alimentada por la presión de la cámara, el encuadre móvil y la mirada del equipo artístico sobre los cuerpos de los actores. Estos momentos de vida son curiosamente los que quedan amputados en la fase de montaje, aunque sin duda Renoir supo aprovechar como pocos el intercambio entre arte y no-arte que introdujo la máquina del cine y su ojo mecánico.

N 25, toma 1.
N 25, toma 1.
¿Listo, Claude?

N°25
1

N 25, toma 1.

N 25, toma 1.

N 25, toma 1.

¿Listo, Claude?

¿Qué pasa?

¿Listo?

Tienes reflejos.

-¿Ha salido la claqueta?
¿Vamos o no?

No, así no.

No, así no.

2 jun. 2013

Asunto: Respuesta a Actriz (2)

Querido A.:
Magníficas capturas. Así, rescatadas, al margen de la relación con la selección definitiva, resultan muy poéticas. Me encanta esta obrita de Renoir.

21 jun. 2014

Asunto: Retratos

Te hago llegar unas capturas en las que Thomas Ruff habla de la práctica de sus retratos. Siempre me pareció que en mucha de tu pintura el encuadre responde más al concepto de cuadro foto-cinematográfico que al recorte o marco de la tradición pictórica. También la gestualidad de muchas de tus figuras, o su quietud desamparada, me hace pensar en el testigo maquínico antes que en el humano. Sería algo así como una pintura del instante. El hecho de plantear este retrato como un montaje, un contraste o una fusión, me recordó a la idea de los no-retratos de Ruff, que creo que hablan por sí solos.

La sesión de fotos
apenas dura cinco minutos.

Suele tener lugar a mediodía,

porque la mañana no es
un buen momento para los retratos.

La persona
se sienta en una silla,

delante de la cámara.

Me coloco detrás de la cámara,
bajo el velo negro,

y hago los ajustes necesarios.

Luego, empezamos.

Por regla general,

la gente mira
directo a la cámara.

Apenas modifico su posición.

Puedo decirles

El mentón más arriba,
un poco más abajo,

mira un poco a la izquierda,
ahora un poco a la derecha.

Normalmente, durante los
cinco primeros minutos,

no necesito poner
un carrete en la cámara

porque la persona todavía está,

La buena foto está

entre las cinco primeras tomas

que se suceden entonces.

las manipulaciones son
actualmente algo muy habitual.

Las fotos de esta serie,
Los otros retratos,

y luego empiezo a fotografiar.

Les pido que me miren
con mucha seguridad.

no angustiada,
pero sí desconcentrada.

Los flashes empiezan
entonces a crepitar

y la situación cambia.

El sentido de lo que llamé
los "otros retratos"

demuestra hasta qué punto

me vino bastante pronto,

creo que en 1992.

Pero, en ese momento,
no sabía cómo hacerlos.

Pensé entonces
en los retratos robots,

una especie de no retratos,
sin saber cómo realizarlos.

utilizada durante
los años 70 por la policía

para realizar retratos robots.

Podemos constatar entonces que,
con ese aparato,

la imagen se vuelve
indefinida, borrosa.

Aprendí con el tiempo
a fabricar ese tipo de imagen.

de montaje Minolta,

siempre era mejor
superponer solo dos rostros.

Cuando superponés más de dos,

Apenas puede reconocerse algo.

Sin embargo,
no puedo decidir por adelantado

debo en realidad prohibirlo todo.

6 ago. 2020

Asunto: Carne-Infanta

Hola Silvia:

Una cosa de Gracq que también tenía apuntada y que, por fin, acabo de encontrar en las estanterías.

«Sólo la pintura, o escultura, de primera categoría fija sobre la tela o en el mármol unas imágenes de la belleza femenina que escapan al tiempo. Ni la fotografía ni el filme pueden hacerlo: treinta años después, e incluso menos, todos los rostros de mujer sin excepción, parecen anticuados, porque hay una moda de los rostros vivos –y no solamente del maquillaje y del peinado– constantemente (aunque más lentamente) cambiante, como lo es el corte del vestido. Y se adivina que incluso la más elevada literatura, si como consecuencia de alguna suerte funesta llegara realmente a *hacer ver*, no escaparía a este tipo de envejecimiento, y, por ejemplo, en Proust, *Odette de Crécy*, con sus pupilas «que parecían en el borde del párpado inferior bajado a punto de desprenderse como dos lágrimas» sólo figuraría en realidad como una hermana gemela más encopetada de lo que lo están, en lo más bajo de la escala, las *pin-up* de las tarjetas postales populares de 1914, o incluso, en un grado intermedio –la curva inferior del ojo pesadamente inclinada como la concha del mejillón– las estrellas del cine mudo aún adolescente, como Mary Pickford.

Es que la seducción de la mujer, no se ejerce, en el artista o en el dependiente, sino según cánones de la belleza del momento, pero el pintor cuando pinta a su amante, ya no está enamorado sino de su tela, y de sus exigencias, mientras que la mano *de pluma**, porque evoca y nunca puede mostrar, hace fácilmente oro del plomo sin tener verdaderamente que transmutarlo. O más que oro, un extraño papel moneda de valor enteramente fiduciario, sin que nadie tenga derecho a una mirada sobre las sumas.»

*Expresión de Rimbaud que Gracq emplea con frecuencia.

GRACQ, Julien: *Leyendo escribiendo*. Editorial Fuentetaja, 2005 (págs. 28 y 29).

Expresamente para esta exposición, a partir de la correspondencia mantenida con Silvia Cosío y como suerte de colofón, Alfonso Crespo reutiliza algunos de los materiales audiovisuales intercambiados e incorpora otros en un montaje que pretende acompañar, como ruido de fondo, al visitante, puede que subrayando lo dicho, ilustrándolo o simplemente jugando a mostrar un más allá de los textos. Este vídeo, de 30 minutos de duración aproximadamente, se proyecta en la sala como un elemento más de la muestra.

Aberraciones, 30´
Idea: Alfonso Crespo
Montaje: Manuel Praena
Año 2020

Silvia Cosío (Celis, 1976)
Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla, es pintora. Ha expuesto su trabajo en galerías de Sevilla, Berlín y Madrid. Su obra figura en colecciones como la de la Fundación Cajasol, Diputación de Sevilla o la Fundación Focus Abengoa. Con *El esqueleto y el fantasma* recibió una beca dentro del Programa de Apoyo a la Investigación del Centro de Estudios y Documentación del MACBA en el año 2016. En ese mismo año expuso en Sevilla su individual *El altar de los muertos* y, más recientemente, en el año 2019, *San Julián*, a partir del relato homónimo de Flaubert.

Alfonso Crespo (Sevilla, 1977)
Es crítico de cine y ocasional programador y profesor. Ha colaborado en revistas especializadas (*Letras de Cine*, *Lumière*, *SoFilm*, *Cinema Comparat/ive Cinema*) y escribe de cine, literatura y teatro en prensa diaria (*Diario de Sevilla*, *ABC*, *Crónica Global*). En 2008 publicó *Un cine febril* (Metropolisiana), un libro sobre Werner Herzog y *El enigma de Kaspar Hauser*. Codirige la editorial Athenaica.

Querido A. es un proyecto que recoge la correspondencia mantenida por la pintora Silvia Cosío y el crítico de cine y editor Alfonso Crespo entre los años 2013 y 2020. El origen de esta *sacra conversazione* son las obras de la artista, el cuadro acabado al que se le imagina un contexto, una intención, un haz de virtualidades que termina por expresar un delirio compartido. Así, en un palimpsesto de fotogramas y reflexiones filosóficas, antropológicas, estéticas y literarias, el resultado del diálogo se asemeja a un collage, una mesa revuelta, una *Wunderkammer* o gabinete de curiosidades que, en cinco entregas, acompañan a sendas obras pictóricas.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
u cicus
Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla

9 788447 230600